introducción a los **géneros literarios:** teoría y ejercicios

(Materiales de apoyo para la impartición de la asignatura de
Literatura española en el primer curso de
Lycée de las Secciones Españolas en Francia)



MINISTERIO DE EDUCACIÓN
Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Catálogo de publicaciones del Ministerio
www.educacion.es

Catálogo general de publicaciones oficiales
www.060.es

Texto completo de esta obra:
www.educacion.es/exterior/fr/es/publicaciones/cdcalanda.pdf

Fecha de edición: noviembre 2010
NIPO: 820-10-208-9
Diseño y maqueta: Antonio Ramos
ISSN: 1962-4956
Imprime: Origen Gráfico, S.L.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

(Rosa Gutiérrez)

La literatura no se estudia, se lee. Lo mismo podríamos decir de la música o del arte en general. Sin embargo para mejor acercarnos a ella o para mejor desenvolvernos entre sus recovecos es deseable tener una visión de conjunto, saber los recursos que utiliza, estudiar las relaciones existentes entre la producción literaria y su contexto histórico y social. Todos estos temas concernientes a la literatura han dado origen a lo que se denomina **teoría e historia de la literatura o crítica literaria.**

Lo que es urgente afirmar ya es que el conocimiento de la teoría de la literatura no sustituye la lectura de la misma. Los estudios llamados de humanidades a veces ponen el acento en todo el aparato erudito que acompaña a la literatura y trabajan poco sobre los textos. Este sinsentido llega al extremo de que mucha gente, que se denomina “culta”, puede decir muchas cosas y aportar datos de una obra sin siquiera haberla leído. Cualquier estudiante tiene la experiencia de que ha acumulado muchísima información sobre autores u obras de cuya lectura no ha disfrutado. Y es muy frecuente que se citen fragmentos o frases de un libro que ni siquiera se ha abierto. Pero todas estas cuestiones pertenecen a la sociología del consumo literario que, como su nombre indica, tiene mucho más que ver con la sociología que con la literatura.

Tradicionalmente los estudios de la literatura se ordenan según criterios cronológicos o históricos, comenzando con los primeros documentos escritos de que se dispone y pasando revista a las sucesivas épocas históricas. Es la **historia de la literatura** y permite simultanear el estudio de la historia con las producciones literarias, es decir, situar los textos en su contexto histórico.

Otras veces la literatura se estudia por temas (literatura amorosa, psicológica, filosófica, de viajes, de indagación en lo personal).

En otras ocasiones se estudia a partir de obras representativas y canónicas de cada movimiento o de cada época. Es la literatura a través de los textos.

Finalmente se puede acceder al estudio de la literatura ordenando el trabajo por géneros literarios. Constituye una forma de estudio transversal y tiene la ventaja de poder hacerse mejor a través del estudio directo de los textos originales, como la antes citada. El agrupar los textos literarios en géneros, nos permite también concentrar nuestro análisis en los recursos retóricos propios de cada género.

Esta es la forma que se ha elegido para este curso.

Los géneros literarios

Las obras de la producción literaria presentan una complejidad y variedad considerable. Por ello, a lo largo de la historia se ha intentado repetidamente poner orden en este panorama tan heterogéneo y clasificar de alguna manera todos estos productos del ingenio humano.

Es sabido que todo intento de clasificación implica un punto de arbitrariedad y la clasificación de los géneros literarios no escapa a este principio.

Los criterios que suelen utilizarse para esta ordenación son unas veces puramente formales, otras atienden al contenido, o al papel que juega el autor, o a las funciones del lenguaje.

Nosotros vamos a proponer una clasificación comúnmente aceptada y quizás la más tradicional de todas.

Pero tenemos que añadir que la división en Poesía, Narrativa, Teatro y Ensayo tiene una finalidad utilitaria y didáctica y no es en modo alguno normativa o impositiva.

Por otra parte, es comprobable que no existen obras de las que se pueda decir que pertenecen exclusivamente a un género determinado. En todas las obras literarias se encuentran rasgos o partes narrativas, líricas, dramáticas o expositivas, aunque predomine a lo largo de ella una en especial.

Los criterios de clasificación atienden por una parte a la **forma** en que se nos presenta el texto. Todos diferenciamos por la forma un texto poético, de uno dramático o narrativo. La lírica se presenta en líneas o versos regulares, la narrativa en frases seguidas y el teatro en estilo directo. Pero todos sabemos que si cogemos un poema y ponemos todos sus versos seguidos no por ello construimos un texto narrativo. O que si dividimos un párrafo narrativo en intervalos regulares no por ello resulta de allí un poema.

En cualquier caso, estas formas de presentación, codificadas a lo largo de la historia, son admitidas tanto por los escritores, editores o lectores para distinguir unos textos de otros.

También se suelen clasificar los textos atendiendo a la **finalidad comunicativa** de quien lo produce: el texto narrativo tendría como finalidad ser contado o imaginado, el lírico, ser cantado, el dramático, ser representado y el ensayo, ser meditado. Y también por el lugar o el **papel que asume el escritor.** Este esquema coincide con lo que se denominan los *géneros naturales:*

– o bien el autor habla y mantiene su personaje. Predomina la subjetividad y la función expresiva del lenguaje: así nacería la lírica y la poesía. Históricamente parece que fue el género primero en aparecer: las composiciones en que los humanos empezaron a expresar por escrito y de forma subjetiva sus sentimientos de amor, alegría, miedo, celebración, crítica, sátira…

– o bien el autor inventa otros personajes, se desdobla y se proyecta hablando a través de sus criaturas a las que maneja como muñecos de un guiñol. Estamos ante la narrativa.

– o bien utiliza la representación directa de unos personajes reales en un escenario para expresar sus ideas: el teatro.

– o bien intenta comunicarnos sus ideas de modo persuasivo e invitándonos a la reflexión sobre sus palabras: sería el ensayo.

Sin embargo en esta primera clasificación “natural” la historia del arte y de la cultura ha ido introduciendo variantes, subgéneros, empeñados en la empresa de poner un orden en la complejidad de toda obra de pensamiento humana.

Estas construcciones culturales que son las que se manejan actualmente obedecen a códigos compartidos tanto por los autores-emisores como por los lectores-receptores. Cada autor elige un código (ya pre-establecido y aceptado por la comunidad hablante).

Los géneros están en constante transformación y adaptación a las necesidades expresivas de cada época. Obedecen a tendencias o modas y muchas veces el mérito de una obra literaria se basa en su capacidad para cambiar o subvertir las reglas o códigos atribuidos a un determinado género.

Vamos pues a hablar más detalladamente de los géneros más comúnmente aceptados que son: la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo y los llamados géneros autobiográficos.

2. LA POESÍA

(Pedro Ángel Jiménez y *José A. Sáez Rodríguez)*

2.1. Épica y lírica

2.1.1. La poesía épica

La poesía épica es fundamentalmente una poesía narrativa, es decir, consiste en la narración, más o menos objetiva, de una historia, de unos hechos llevados a cabo por una serie de personajes. Estos hechos suelen ser de carácter heroico: se trata de hazañas bélicas protagonizadas por personajes de alto rango, reyes o nobles o incluso héroes de naturaleza semidivina. Suele tratarse de poemas de gran extensión. En su estilo observamos algunas características –irregularidad métrica, tendencia a cierto formulismo– que revelan su origen y transmisión orales. De acuerdo con algunos teóricos, la evolución histórica de este género dio lugar a la novela, una narración en prosa.

Entre las clases de poesía épica distinguimos la epopeya, los cantares de gesta, los poemas épico-cultos y los romances.

La **epopeya** consiste en el conjunto de poemas épicos de un país o cultura. Se trata de poemas producidos en épocas remotas y que configuran el pasado mítico de todo un pueblo. Cabe destacar la epopeya griega, constituida por la *Ilíada* y la *Odisea*, y la epopeya hindú, formada por el *Ramayana* y el *Mahabarata.*

Los **cantares de gesta** son los poemas épicos compuestos durante la Edad Media, como el *Cantar de Mio Cid*.

Los **poemas épico-cultos** son poemas escritos a imitación de la poesía épica antigua en épocas más recientes. Son poemas de autores conocidos –a diferencia de la mayoría de las obras épicas antiguas, que suelen ser anónimas– y la métrica utilizada es más regular. La *Eneida*, de Virgilio; *La Divina Comedia*, de Dante son poemas épico-cultos. En la literatura castellana quizás el más famoso sea *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, poeta del siglo XVI que relata la conquista de la Araucania por los españoles.

Muchos **romances** castellanos son también narrativos, y algunos proceden precisamente de la fragmentación de los antiguos cantares de gesta. Es cierto, también, por otra parte, que la forma del romance dio cabida también a elementos líricos.

2.1.2. La poesía lírica

A diferencia de la épica, la poesía lírica no pretende relatar una historia sino que trata más bien de ser un vehículo para la expresión de los sentimientos subjetivos del autor. En su origen, la poesía lírica iba asociada al canto, es decir, tenía un acompañamiento musical. En la actualidad, cuando hablamos de poesía nos referimos a la poesía lírica, ya que la épica apenas tiene desarrollo. Los poemas líricos son breves y suelen agruparse formando libros.

Aun cuando todos los lectores reconocen sin dificultad el género poético, paradójicamente, resulta difícil definir con precisión la poesía. Cada poeta parece tener una idea distinta de lo que es su arte, y de hecho la

reflexión sobre la poesía es el tema de muchos poemas. Para Gustavo Adolfo Bécquer la poesía era algo misterioso que las palabras apenas alcanzaban a expresar; en ciertos versos famosos, identificaba a la poesía con el amor y con la belleza de la mujer. Rubén Darío reflexionaba así (en el prólogo a *El canto errante*): "Pienso que el don del arte es aquél que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida. El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento. (…) La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don del arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación." En una entrevista de 1936, a la eterna pregunta respondía así Federico García Lorca: "La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas". Para Antonio Machado, la poesía era la "palabra esencial en el tiempo". Antonio Gamoneda llega a afirmar que la poesía no es literatura. Y lo explica así: "La literatura es una creación humana grandiosa, pero la literatura es ficción y la poesía es realidad. La literatura narra, describe, explica o representa, y todo ello lo hace dentro de la ficción. La poesía no es ficción sino parte de la vida, de nuestra propia vida. (…) La poesía es una realidad y una conducta, y no es, necesariamente, una representación, un ornamento o una actividad informativa." Insistimos: cada poeta tiene su propia definición (y, en algunos casos, varias). Quizás esta aparente falta de acuerdo tenga que ver con el carácter fuertemente subjetivo, personal, de la expresión poética.

Normalmente la poesía está escrita en verso y, por lo tanto, el ritmo y la musicalidad tienen una especial relevancia. A partir del siglo XIX, aparece también el poema en prosa, de modo que el verso deja de ser un rasgo definitorio. En cualquier caso, en el poema los elementos que proporcionan un ritmo suelen ser muy importantes. Además de ritmo, en las obras poéticas encontramos una gran concentración de recursos expresivos, ya que la atención que el autor concede a la forma es extrema.

La temática de la poesía es también variada, pero suele predominar el mundo interior del autor, sus sentimientos, su concepción del mundo. El amor, correspondido o rechazado, el dolor ante la muerte, el sentimiento por el paso del tiempo, la exaltación ante la belleza de la naturaleza son temas líricos universales.

De acuerdo con determinadas características temáticas y formales tenemos los siguientes subgéneros:

Oda: composición escrita en elogio o alabanza de una idea, un suceso o una persona, en un tono exaltado. Fray Luis de Léon escribe una "Oda a la vida retirada"; Federico García Lorca, una "Oda a Salvador Dalí", y Pablo Neruda dedica todo un libro, sus *Odas elementales*, a cantar las realidades más humildes: el fuego, la cebolla, la gaviota o la farmacia, por ejemplo.

Elegía: el poeta expresa su dolor por la muerte de un ser querido. Son famosas elegías las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique; el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca y la "Elegía a Ramón Sijé", de Miguel Hernández. En algunas ocasiones, el poema no se ocupa de la desaparición de una persona, sino de alguna otra cosa –una época o un sentimiento, por ejemplo–, con un tono elegíaco, es decir, de nostalgia. Así, Leandro Fernández de Moratín escribe una "Elegía a las Musas", despidiéndose de la poesía.

Égloga: poema bucólico en el que unos pastores se cuentan sus penas amorosas en el marco de una naturaleza idealizada. Tuvo un especial desarrollo durante el Renacimiento y sigue modelos clásicos, el griego Teócrito y el latino Virgilio, sobre todo. Son célebres las *Églogas* de Garcilaso de la Vega.

Sátira: composición de carácter burlesco destinada a censurar o ridiculizar caracteres o comportamientos. Tiene también precedentes en la literatura clásica; entre otros autores, Horacio y Juvenal. Durante el Ba-

rroco la literatura satírica y burlesca alcanza un gran desarrollo. El soneto "Érase un hombre a una nariz pegado" de Francisco de Quevedo o su letrilla contra el poder del dinero "Poderoso caballero/ es don Dinero". En ocasiones, la sátira es personal y dirige sus acerados dardos contra una persona concreta. Es bien conocido el intercambio de poemas injuriosos entre Góngora y Quevedo.

Epigrama: poema breve de tono sentencioso empleado para inscripciones o epitafios, aunque también puede tener intención humorística o satírica.

Fábula: poema narrativo de intención didáctica. La historia está protagonizada en muchas ocasiones por animales. La enseñanza que se quiere transmitir, o moraleja, es muchas veces explícita. Sigue los modelos clásicos de Esopo y Fedro. En español las más famosas son las de Félix María de Samaniego y Tomás de Iriarte.

Epitalamio: poema en que se celebran unas bodas y se desea suerte y felicidad a los recién casados.

Himno: de tono solemne y grandioso, este tipo de poema se dedica a ensalzar personajes o acontecimientos de gran relieve. El romántico José de Espronceda escribió un "Himno al Sol".

Anacreóntica: composición poética en que se cantan los goces sensuales, el amor y el vino, siguiendo el modelo de Anacreonte. Los poetas neoclásicos del siglo XVIII mostrarán una especial predilección por esta composición.

Epístola: carta en verso que el poeta dirige a un amigo confiándole sus preocupaciones y estado de ánimo. Generalmente está escrita en tercetos encadenados. Una de las más famosas de la literatura española es la "Epístola moral a Fabio" de Fernández de Andrada.

Madrigal: poema breve de carácter amoroso. Es célebre el de Gutierre de Cetina que comienza: "Ojos claros, serenos".

Canción: composición introducida en la literatura española por Boscán y Garcilaso de la Vega en el siglo XVI a partir del modelo de Petrarca. Es una composición amorosa compuesta de varias estrofas que siguen un mismo patrón métrico.

Estos subgéneros poéticos proceden generalmente de la tradición clásica y alcanzan un gran desarrollo durante el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo (siglos XVI, XVII y XVIII). A partir del Romanticismo, la importancia que los poetas conceden a la libertad expresiva y a la originalidad hace que los moldes tradicionales se muestren insuficientes. Las creaciones de los poetas tienen características temáticas y formales difíciles de encuadrar dentro de los viejos esquemas clásicos. En la actualidad los subgéneros reseñados han caído generalmente en desuso, si bien los poetas contemporáneos los emplean en ocasiones con un enfoque distinto, cuando quieren conjugar modernidad y tradición.

2.1.3. Textos y ejercicios

LA POESÍA

En ocasiones, raramente, solía encenderse el salón al atardecer, y el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndome cuando yo llegaba al pie de la escalera de mármol hueca y resonante, mientras el resplandor vago de la luz que se deslizaba allá arriba en la galería, me aparecía como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuese la música.

¿Era la música? ¿Era lo inusitado? Ambas sensaciones, la de la música y la de lo inusitado, se unían dejando en mí una huella que el tiempo no ha podido borrar. Entreví entonces la existencia de una realidad

diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso.

Así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y desde entonces así lo veo flotar ante mis ojos: tal aquel resplandor vago que yo veía dibujarse en la oscuridad, sacudiendo con su ala palpitante las notas cristalinas y puras de la melodía.

LUIS CERNUDA: *OCNOS*

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idïoma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas ¡oh, hermosa!
si teniendo en mis manos las tuyas
pudiera, al oído, cantártelo a solas.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: *Rimas*

Leyendo un claro día
mis bien amados versos,
he visto en el profundo
espejo de mis sueños
que una verdad divina
temblando está de miedo,
y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.
El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.
En esas galerías,
sin fondo, del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo

el traje de una fiesta
apolillado y viejo,
allí el poeta sabe
el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños.
Poetas, con el alma
atenta al hondo cielo,
en la cruel batalla
o en el tranquilo huerto,
la nueva miel labramos
con los dolores viejos,
la veste blanca y pura
pacientemente hacemos,
y bajo el sol bruñimos
el fuerte arnés de hierro.
El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.
Sentimos una ola
de sangre, en nuestro pecho,
que pasa… y sonreímos,
y a laborar volvemos.

ANTONIO MACHADO: *Galerías*.

¡Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas…
¡Intelijencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas!

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Eternidades*

1. *Los cuatro textos seleccionados tratan sobre la poesía. ¿Existen puntos en común entre ellos en cuanto a la concepción del hecho poético?*
2. *El primer texto está escrito en prosa. ¿Podemos considerarlo un poema? Razona tu respuesta.*
3. *El poema de Bécquer ¿contiene alguna idea que no encontremos en los otros textos seleccionados? Para el poeta, ¿cuál es la relación entre las palabras y la poesía? ¿Quién aparece como destinatario ideal del poema?*
4. *¿Cuál es la materia prima del poema, de acuerdo con Antonio Machado?*
5. *¿Cuál es la finalidad de la poesía para Juan Ramón Jiménez? ¿Crees que se trata de un objetivo alcanzable o de un ideal imposible?*

2.2. Elementos de creación poética

2.2.1. Características del lenguaje poético

Estamos demasiado acostumbrados a identificar **verso y lírica**. No obstante, la lírica como género literario se caracteriza por la expresión íntima del yo y no por las formas utilizadas o la extensión de las mismas; es cierto que la producción lírica que conocemos, en su mayor parte, aparece escrita en verso y que sus composiciones no son de gran extensión, pero estas características no son exclusivas. Podemos encontrar el **verso** usado en producciones dramáticas (de hecho ése es su origen y en determinadas épocas ha sido un rasgo distintivo del género) o en obras de tipo narrativo (la *epopeya*, por ejemplo).

Algo similar ocurre con la **extensión** de las obras líricas. A menudo percibimos las creaciones líricas como obritas de corta extensión (en comparación con la narrativa o el teatro) con una gran concentración de artificios retóricos y estructuras muy meditadas por sus autores, que representan una perfecta simbiosis entre forma y contenido. Ello no quiere decir que en un relato, por ejemplo, no podamos encontrar las mismas características.

Por ello tenemos que tener claro que la *metáfora* o el *paralelismo*, por citar dos aspectos generalmente conocidos, no son elementos exclusivos, ni mucho menos, de la lírica. Nos lo podría parecer porque, debido a su extensión, solemos analizar muy en profundidad las estructuras y la forma de las composiciones líricas. Por ello el estudio que hagamos en este capítulo de todo el conjunto de figuras y recursos retóricos se ha de aplicar al análisis de cualesquiera de los textos literarios que tengamos que estudiar.

La naturaleza de muchos de los elementos de realce se pueden rastrear en el lenguaje cotidiano; si le dices a un compañero que es *más pesado que una vaca en la solapa* estás usando una *hipérbole* con un proceso de *rima asonante* y *aliteración de la a* para aumentar su sonoridad. La diferencia con el lenguaje literario es el hecho de que el no literario tiende a lexicalizarse, si bien la Literatura, como el arte en general, ha vivido durante siglos de la imitación y repetición de modelos. Pero ése es otro debate.

También puedes encontrar muchos artificios retóricos en el lenguaje publicitario, que en esta ocasión pretende ser muy original para cumplir la función que se le supone: atraer la atención del público, del receptor del mensaje, sobre el producto. Así *Con Dormidina dormirás bien de noche y te sentirás bien de día* tienes un cúmulo de artificios retóricos: *poliptoton*, *paralelismo* y uso de *términos opuestos y complementarios* para dar impresión de totalidad.

2.2.2. Los artificios literarios: naturaleza y procesos

En definitiva, cuando leas un poema –o cualquier obra o fragmento literario– por más que no conozcas el nombre exacto de los artificios, dedica tus esfuerzos a descubrir con qué elementos y estructuras intenta el autor realzar el mensaje; a partir de ahí puedes investigar cuáles son los nombres de tales artificios si no los conoces. A continuación te presentaremos algunos de ellos, pero con el tiempo podrás ir conociendo el nombre de muchos más.

En realidad, a lo largo de la historia de la Retórica se han hecho muchas clasificaciones de elementos: según el plano lingüístico (fonético, morfosintáctico o semántico) o la división clásica entre **figuras de dicción**, **figuras de pensamiento**, según afecten a la forma o al significado de las palabras, y **tropos**, si se produce una transferencia de significados. Por otra parte, en muchos lugares podrás encontrar listados estructurados por orden alfabético de todo tipo de artificio literario; de hecho, al final de este capítulo te ofreceremos un primer acercamiento, que podrás ir completando con el avance de tus estudios o la consulta de las fuentes adecuadas.

Recuerda, no obstante, mantener la perspectiva. Si tenemos que analizar una obra literaria no debemos lanzarnos sobre ella a la busca y captura de artificios más y menos ingeniosos; una obra literaria pretende, en primera instancia, cumplir su función de comunicar, de transmitir ideas o sentimientos. Los artificios, en las más de las ocasiones, son accesorios para la comunicación pero imprescindibles para la Literatura; muchos de éstos son buscados conscientemente por el autor para realzar el significado; otros responden exclusivamente a la función lúdica del lenguaje en su expresión de juego y capricho; otros, los menos, pueden resultar hasta azarosos.

2.2.3. Clasificación tradicional de figuras retóricas

I. FIGURAS DE DICCIÓN

A) Figuras de amplificación

A.1 Por repetición

ALITERACIÓN: Repetición de un mismo sonido:

La libélula vaga de una vaga ilusión. (Rubén Darío)

ANÁFORA: Repetición de una misma palabra al principio o en medio de una frase.

Una caricia *oscura,*
una caricia *lenta*
en la penumbra verde
de los árboles tiembla. (José Bergamín)

La repetición al final de la frase se denomina EPÍFORA O CONVERSIÓN:

Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
Cuya respuesta ***no existe****,*
Una hoja cuya rama ***no existe****,*
Un mundo cuyo cielo ***no existe****.* (Luis Cernuda)

ANADIPLOSIS: Repetición de elementos al final de una unidad y al principio de la siguiente:

Mi sien, florido balcón
de mis edades tempranas,
*negra está, **y mi corazón**,*
***y mi corazón** con canas.* (Miguel Hernández)

EPANADIPLOSIS O REDICIÓN: Repetición de una palabra al principio y al final de un verso o frase:

Verde** que te quiero **verde. (García Lorca)

GEMINACIÓN O REDUPLICACIÓN: Consiste en repetir la misma palabra:

***Presos, presos**, caballeros;*
***presos, presos**, fijosdalgos.* (Anónimo)

CONCATENACIÓN: Encadenamiento de frases o versos por repetición de una palabra de la anterior:

*Por un clavo se perdió una **herradura**, por una **herradura**, un **caballo**; por un **caballo**, un caballero…* (Anónimo)

RETRUÉCANO: Repetición de los elementos de una misma unidad sintáctica pero en orden inverso.

*Más quiere España **honra sin barcos**, que **barcos sin honra**.*

CALAMBUR: El significado cambia dependiendo de cómo se agrupen las sílabas del enunciado:

*Si el **rey no muere** el **reino muere.*** (Alonso de Mendoza)

PLEONASMO: Repetición de palabras para insistir en una misma idea sin añadir nada nuevo:

Allí arriba en aquel cerro
hay un lindo naranjel
que lo cría un pobre ciego,
*pobre ciego **que no ve.*** (Anónimo)

PARONOMASIA: Juego entre palabras de distinto significado pero de semejanza fonética:

*un **hombre** a **hombros** del miedo.* (Blas de Otero)

POLIPTOTON: Aparición de un mismo lexema con diferentes morfemas o repetición de las mismas palabras pero en distinta función sintáctica:

*se **equivocó** la paloma,*
*se **equivocaba.*** (Rafael Alberti)

SINONIMIA: Uso de palabras con el mismo significado:

*Un regalo **excelente, magnífico, maravilloso.***

SIMILICADENCIA: Palabras que poseen idénticos sonidos finales:

*Conocí el imposible en el **bosquejo**;*
*mas vuestro **espejo** a vuestra lumbre propia*
*aseguró el acierto en su **reflejo**.* (Quevedo)

A.2. por acumulación

ENUMERACIÓN: Desgranar una a una las distintas partes de un todo:

Sentado en un cable, fumando su pipa,
está un marinero pensando en las playas
*de un **vago, lejano, brumoso** país.*

PARALELISMO: Repetición del mismo orden sintáctico entre dos frases o versos:

Yo y mi sombra, ángulo recto.
Yo y mi sombra, libro abierto. (MANUEL ALTOLAGUIRRE)

EPÍTETO: Adjetivo o frases adjetivadas que complementan a un sustantivo en aposición y no son necesarios semánticamente:

*Por ti la **verde** hierba, el **fresco** viento,*
*el **blanco** lirio y **colorada** rosa*
*y **dulce** primavera deseaba…* (GARCILASO DE LA VEGA)

POLISÍNDETON: Repetición de nexos en una enumeración:

***Y** sueña. **Y** ama. **Y** vibra. **Y** es hija del sol.* (RUBÉN DARÍO)

B) Figuras de reducción

ELIPSIS: se omite un elemento del discurso que se sobreentiende fácilmente. Cuando el elemento que se omite ha aparecido antes en el texto se denomina ZEUGMA:

La del alba sería… (CERVANTES)

ASÍNDETON: Ausencia de nexos en una enumeración, para lograr mayor agilidad en el texto:

Llegué, vi, vencí. [Veni, vidi, vici] (César)

C) Figuras que afectan al orden lógico del texto

HIPÉRBATON: alteración del orden normal de las palabras o frase:

*Pidió las llaves a la sobrina **del aposento**.* (CERVANTES)

HIPÁLAGE: un adjetivo se liga semánticamente a un sustantivo distinto al que acompaña

*Iban **oscuros** bajo la noche **sola** [Ibant obscuri sola sub nocte] Virgilio.*

II. FIGURAS DE PENSAMIENTO

A) De ornato fácil

A.1. de alocución

OPTACIÓN: El autor manifiesta un deseo:

Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras! (BÉCQUER)

APÓSTROFE: Especie de invocación a personificaciones que están íntimamente relacionadas con el caso que se está tratando:

*Para y óyeme, **¡oh Sol!**, yo te saludo.* (ESPRONCEDA)

A.2 figuras relacionadas con el asunto

ANTÍTESIS: Dos elementos que se oponen entre sí por su significado:

*yo **velo** cuando tú **duermes**; yo **lloro** cuando tú **cantas**.* (CERVANTES)

GRADACIÓN: Ideas en orden progresivo, ascendente o descendente:

*en **tierra**, en **humo**, en **polvo**, en sombra, en **nada.*** (GÓNGORA)

HIPÉRBOLE: Exagera o deforma la realidad. A veces se acompaña de comparaciones:

*Por doler **me duele hasta el aliento**.* (MIGUEL HERNÁNDEZ)

IRONÍA: Expresión burlesca que se basa en decir lo contrario de lo que se piensa:

Comieron una comida eterna, sin principio ni fin. (QUEVEDO)

LÍTOTE: Atenúa el significado de forma indirecta y negativa:

Al pie, dócil ya y muda,
del ileso extranjero,
*la tierna y **no mortífera** metralla*
de la silvestre, ruda,
mal fingida batalla. (RAFAEL ALBERTI)

PARADOJA: Es una contradicción aparente:

Muero porque no muero. (JUAN DE LA CRUZ)

PROSOPOPEYA O PERSONIFICACIÓN: atribuye cualidades humana a animales u objetos:

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

SÍMIL O COMPARACIÓN: Se resalta el parecido de un elemento con otro mediante elementos gramaticales (como, cual, el verbo parecer…):

Como el botón o el pecho
se levantan al cielo como la flor que sube
desde el hueco destruido, así las formas
del mundo aparecieron. (PABLO NERUDA)

A.3 Por omisión de ideas

RETICENCIA: Interrumpir la expresión antes del fin de lo esperado:

Tantas veces va el cántaro a la fuente…

PRETERICIÓN: Se aparenta pasar por alto algo que se está diciendo:

No quiero llegar a otras menudencias, conviene a saber, de la falta de camisas y no sobra de zapatos… (CERVANTES)

A.4. Expresión de un pensamiento mediante otro

ALEGORÍA: Sucesión de metáforas en las que aparece una serie de términos reales que hacen referencia a cosas irreales:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros, medianos
y más chicos,
allegados, son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos. (JORGE MANRIQUE)

EUFEMISMO: Sustituir una palabra que los hablantes rechazan por otra palabra “biensonante”:

Pasar a mejor vida (= morir).

PERÍFRASIS O CIRCUNLOQUIO: Sustituir una palabra por un rodeo verbal:

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos. (CERVANTES)

SÍMBOLO: Objeto o cualidad mencionados como reales, pero aludiéndose al mismo tiempo a otra realidad distinta, sin que haya relación de semejanza:

*desde que roto el **báculo** y el **cetro***
*empuñas la **hoz** y la guadaña.* (ANTONIO MACHADO)

SINESTESIA: Se aplican términos propios de un tipo de sensaciones a otras; así visuales a las auditivas, las olorosas a las táctiles…

*En el cénit azul, **una caricia rosa*** (Juan Ramón Jiménez)

B) Figuras de ornato difícil: TROPOS

METÁFORA: Identificación de dos realidades distintas (término real y término imaginario). Encontramos distintos tipos de metáforas dependiendo de cómo se relacionen estos términos. Destacaremos algunos de los procesos más habituales:

- El término real y el imaginario aparecen juntos (*metáfora in praesentia*):
  Vivir** es **caminar breve jornada (Quevedo)

- El término real no aparece; sólo se deja constancia del imaginario (*metáfora in absentia*):
  Su luna de pergamino
  Preciosa tocando viene (García Lorca)

METONIMIA: Se designa una cosa con el nombre de otra con la que guarda una cierta relación lógica, pues hay una relación de contigüidad, en general, cualitativa:

*"Mientras el **corazón** y la **cabeza***
batallando prosigan;
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!" (Gustavo Adolfo Bécquer)

SINÉCDOQUE: Se suele considerar un caso particular de la metonimia; hablamos de metonimia cuando un término es sustituido por otro por razones de inclusión (*el todo por la parte o viceversa* y en general, relaciones cuantitativas):

***La Guardia Civil** se aleja*
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan. (García Lorca)

2.2.4. Ejercicios

1. ¿Lírica o narrativa? Discute las características de género que aparecen en esta composición de César Vallejo llamada "La violencia de las horas".

Todos han muerto.

Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo.

Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: «Buenos días, José! Buenos días, María!»

Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió a los ocho días de la madre.

Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la criada de oficio, la honrosísima mujer.

Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía al sol de la mañana, sentado ante la puerta del hojalatero de la esquina.

Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién.

Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas, de quien me acuerdo cuando llueve y no hay nadie en mi experiencia.

Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos.

Murió el músico Méndez, alto y muy borracho, que solfeaba en su clarinete tocatas melancólicas, a cuyo articulado se dormían las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

Murió mi eternidad y estoy velándola.

2. Intenta enumerar todo los aspectos de la composición anterior que contribuyen al realce de la misma.

3. Utiliza la palabra "sol" para crear:

a) *Una metáfora.*
b) *Una hipérbole.*
c) *Un poliptoton.*
d) *Una paronomasia.*

4. Escribe dos versos en los que se ponga de manifiesto un paralelismo.

5. Redacta una descripción que contenga una anadiplosis, un quiasmo y una personificación.

6. Identifica los recursos estilísticos que aparecen en los siguientes fragmentos:

¡Oh Noche que guiaste!
¡Oh Noche amable más que el alborada!
¡Oh Noche que juntaste
Amado con amada
amada en el Amado transformada!

JUAN DE LA CRUZ

¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres de mi alma
el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres; rompe la tela
de este dulce encuentro.

JUAN DE LA CRUZ

Oh mi voz condecorada
con la insignia marinera:
sobre el corazón un ancla
y sobre el ancla una estrella
y sobre la estrella el viento
y sobre el viento la vela.

RAFAEL ALBERTI

Nada importa que tan pocos lo sean:
Uno, uno tan sólo basta
Como testigo irrefutable
De toda la nobleza humana.

LUIS CERNUDA

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Dices que nada se pierde
y acaso dices verdad,
pero todo lo perdemos
y todo nos perderá.

ANTONIO MACHADO

Del color noble que a la piel vellosa
de aquel animal dio naturaleza,
que de corona ciñe su cabeza,
rey de las otras, fiera generosa…

LUIS DE GÓNGORA

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

MIGUEL HERNÁNDEZ

No dejan ver lo que escribo
porque escribo lo que veo.

BLAS DE OTERO

Los castillos, ermitas,
Cortijos y conventos,
La vida con la historia,
Tan dulces al recuerdo,
Ellos, los vencedores
Caínes sempiternos,
De todo me arrancaron.
Me dejan el desierto.

LUIS CERNUDA

Yo vivo en paz con los hombres
y en guerra con mis entrañas.

ANTONIO MACHADO

¿Serás, amor,
un largo adiós que no se acaba?

PEDRO SALINAS

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío.

LUIS CERNUDA

La cantidad enorme de dinero que cuesta el ser
pobre

CÉSAR VALLEJO

No es pequeño su disgusto.

Volcado sobre ti,
volcado sobre tu imagen derramada bajo los altos
álamos inocentes,
tu desnudez se ofrece como un río escapando.

VICENTE ALEIXANDRE

Érase un hombre a una nariz pegado;
érase una nariz superlativa;

FRANCISCO DE QUEVEDO

De los sus ojos tan fuertemente llorando…

Cantar de Mio Cid

Un día comprendió cómo sus brazos eran solamente de nubes.

LUIS CERNUDA

Por las calles empinadas
suben las capas siniestras

FEDERICO GARCÍA LORCA

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
Y el temor de haber sido y un futuro terror…
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
Y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos…!

RUBÉN DARÍO

¡Si me llamaras, sí;
si me llamaras!
Lo dejaría todo,
Todo lo tiraría;
Los precios, los catálogos,
El azul del océano en los mapas,
Los días y sus noches,
Los telegramas viejos
y un amor.

PEDRO SALINAS

2.3. Métrica

2.3.1. Lírica y verso

Ya vimos en el capítulo anterior que la lírica no se define por las formas utilizadas sino por la expresión íntima del yo. Pero desde los orígenes del género las composiciones líricas se caracterizan por su ritmo; de hecho el propio nombre *lírica* proviene del término griego *lira*, instrumento musical con el que se acompañaban las composiciones de ese tipo, cuyo contenido era de lo más variado y no coincidía con lo que hoy conocemos por lírica.

En cualquier caso, el verso aparecerá con profusión, aunque no de manera exclusiva, en la lírica. El verso es una palabra o conjunto de ellas que se someten a medida o cadencia. En realidad, un verso solo no es ni siquiera un verso. Tomemos por ejemplo la nota encontrada en la cartera de Antonio Machado tras su muerte: *Estos días azules y este sol de la infancia*. Se trata de una frase suelta que podría llegar a ser verso si se rodeara de otros similares y con ellos compartiera cadencia, medida, rima o estructuras formales.

La métrica será la disciplina que se ocupe de estudio del verso, de la estrofa y del poema. El poema es la realidad rítmica máxima, superior a la estrofa; la estrofa constituye un periodo rítmico constituido por versos.

2.3.2. El verso

Al verso se le reconocen efectos musicales. El ritmo hace referencia a una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada. En la comunicación ordinaria esos elementos se organizan de manera libre, asimétrica e irregular y es lo que conocemos como prosa. En el verso se someten a determinada estructuración. No obstante, podemos encontrar prosa rítmica y poemas en versos libres en los que la organización se produce por la repetición de elementos de diversos planos lingüísticos.

Los versos se clasifican de muy diversas maneras:

a) **Por el acento final**. Hablamos de verso oxítono, si acaba en palabra aguda, paroxítono si lo hace en llana y proparoxítono, si lo hace en esdrújula o sobresdrújula.

b) **Por el ritmo acentual**. El verso español tiene su acento estrófico en la penúltima sílaba. Si los acentos tienden a recaer en las sílabas pares hablamos de ritmo yámbico (oó) y si lo hace en las impares, hablamos de ritmo trocaico (óo). No obstante, podemos rastrear otros esquemas rítmicos clásicos: dactílico (óoo), anapéstico (ooó), anfibráquico (oóo).

c) **Por el número de sílabas:**

a) **Versos simples de arte menor**: bisílabos, trisílabos y tetrasílabos, que son poco comunes; pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos (combinados en muchas ocasiones con endecasílabos) y octosílabos (sin duda, el más usado: composiciones populares, teatro, romances…)

b) **Versos simples de arte mayor**: eneasílabos, decasílabos (con acentos en 3ª, 6ª y 9ª sílabas), endecasílabos (verso de amplio desarrollo con distintas configuraciones rítmicas: endecasílabo enfático con acento en 1ª, 6ª y 10ª; heroico, en 2ª, 6ª y 10ª; melódico, en 3ª, 6ª y 10ª y sáfico en 4ª, 8ª y 10ª).

c) **Versos dobles de arte mayor**: dodecasílabos, tridecasílabos, alejandrinos, pentadecasílabos, hexadecasílabos, heptadecasílabos, octodecasílabos, eneadecasílabos… Estos versos, dada su extensión, son versos compuestos divididos mediante una cesura en dos hemistiquios en los que se aplican por separado las reglas del acento.

Para medir el número de sílabas de un verso hay que tener en cuenta lo siguiente:

- En principio hay que considerar las **sílabas fonéticas**.
- Hay que estudiar el **acento final del verso**; si acaba en palabra aguda se considera una sílaba métrica más; si es esdrújula, una menos.
- Y aplicar distintos **fenómenos métricos**:
  - **Sinalefa**: Cuando una palabra acaba en vocal y la siguiente empieza por vocal o h muda se cuenta como una sola sílaba métrica; no hacer una sinalefa donde corresponde constituye la licencia llamada **dialefa** (o **hiato**).
  - A veces, pronunciamos por separado los elementos de un diptongo en la licencia denominada **diéresis**; el fenómeno contrario, crear un diptongo con elementos que no lo formarían en la lengua habitual, se llama **sinéresis.**
  - La **sinafía** es una licencia en desuso desde el siglo XV; consistía en una sinalefa entre la palabra final de un verso y la inicial del siguiente, cuando uno de ellos, al menos, es un verso corto.

2.3.3. La rima

Un fenómeno muy importante que relaciona unos versos con otros y los organiza en estrofas es la **rima**. En cualquier caso, como veremos más adelante, la rima tampoco es imprescindible, especialmente en la poesía contemporánea. La rima se refiere a la igualdad fonética en los finales de palabra, generalmente a final de verso, aunque encontramos otras situaciones como la **rima en eco**, que consiste en la reiteración de sonidos de una palabra en interior de un verso con el final del mismo o con otras posiciones de versos contiguos:

Al acabar la tar**ea**,
el que cr**ea** que está bien,
que su tar**ea** se v**ea**.

La rima puede aparecer como:

- **Rima total** (**consonante** o **perfecta**): reiteración de fonemas a partir de la última sílaba acentuada.

Navega, velero m**ío**
sin tem**or**,

que ni enemigo nav**ío**
ni tormenta, ni bon**anza**
tu rumbo a torcer alc**anza**,
ni a sujetar tu val**or**.

Rima parcial (**asonante** o **imperfecta**): repetición de sonidos vocálicos a partir de la última sílaba acentuada.

La luna vino a la fragua
con su polisón de n**a**rd**o**s.
El niño la mira, mira.
El niño la está mir**a**nd**o**.

En el aire conmovido
mueve la luna sus br**a**z**o**s
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro est**año**.

En las palabras esdrújulas sólo se toma en cuenta para la rima la vocal tónica y la de la sílaba final (por tanto, *baranda* rimaría con *lágrima*). A veces, se relajan los sonidos vocálicos y la *u* postónica se considera equivalente a la *o*, y la *i* equivalente a la *e* (así *Venus* rima con *cielo* y *símil* con *quince*.

- En general, no se mezclan las rimas asonante y consonante.
- Según su **disposición**, la rima puede ser *continua* (aaaa…), *gemela* (aabb…), *abrazada* (abba…) o *encadenada* (abab…).

2.3.4. La pausa

Una pausa es un silencio que se produce en determinados momentos de nuestra dicción. Marcamos las **pausas gramaticales** con los distintos signos de puntuación (*coma, punto y coma, dos puntos, punto…*). En el verso hay además otro tipo de pausas:

- **pausa versal**, la que se produce naturalmente al final de cada verso.
- **pausa estrófica**, la que se produce naturalmente al final de cada estrofa.
- **Pausa interna**, la que se produce en el interior de un verso. Ésta pausa no es obligatoria y procura al verso determinados efectos de realce y rítmicos.
- **La cesura** es una pausa versal en el interior de un verso compuesto (de más de once sílabas) que lo divide en dos hemistiquios (de igual o diferente medida), impide la sinalefa y permite la aplicación de las reglas de acentuación estudiadas más arriba.

La princesa está triste…   ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan   de su boca de fresa,
que ha perdido la risa,   que ha perdido el color.
La princesa está pálida   en su silla de oro,
está mudo el teclado   de su clave sonoro
y en un vaso, olvidada,   se desmaya una flor.

En ocasiones, la expresión de la idea coincide con la longitud del verso; se habla entonces de **esticomitia**. Si la pausa versal no coincide con la morfosintáctica se produce un **encabalgamiento**, que el poeta usa para conseguir determinados efectos expresivos como el de imprimir un ritmo distinto al verso. El encabalgamiento puede afectar a un verso completo, a un hemistiquio o a una o varias palabras; en cualquier caso, tienes que ver que el final del verso rompe una unidad morfosintáctica (a veces, hasta una palabra). Normalmente se clasifican por su longitud y llamamos **encabalgamiento abrupto** si se detiene antes de la quinta sílaba del verso encabalgado y **suave** cuando llega más adelante.

Un fenómeno de gran efecto expresivo es el llamado **braquistiquio**, que podemos definir como un corte entre una pausa medial y otra versal (o viceversa), resaltando una idea en cuatro tiempos o menos:

Las hojas que en las altas selvas vimos/
cayeron, / y nosotros a porfía/
en nuestro engaño inmóviles vivimos.

2.3.5. La estrofa

Las **estrofas** son agrupaciones de versos; hablamos de estrofas *isométricas* si sus versos son de la misma medida y *heterométricas*, si contiene versos de distintas medidas. En general, representamos con letras mayúsculas la rima de los versos de arte mayor (ABC…) y con letras minúsculas las de los versos de arte menor (abc…). A continuación se facilitan los esquemas métricos de las principales estrofas:

Nº de versos	Principales estrofas
2	**Pareado**: Dos versos que riman ente sí: AA, aa. Pueden tener o no el mismo número de sílabas y rima asonante o consonante. La **alegría** es un pareado que rima en asonante con el esquema básico (pentasílabo + decasílabo). Llamamos **aleluya** al pareado de octosílabos en consonante.
3	**Terceto:** Tres versos de arte mayor que generalmente van encadenados (ABA BCB CDC…), aunque hay casos en que no.
	Tercetillo o tercerilla: Ídem anterior pero de arte menor.
	Soleá: Ídem anterior pero con rima en asonante.
	Haiku: Estrofa de origen japonés formada por tres versos de 5-7-5; los impares pueden rimar en asonante.
4	**Cuarteto**: Cuatro versos de arte mayor con rima consonante ABBA.
	Redondilla: Ídem anterior de arte menor (abba).
	Serventesio: Cuatro versos de arte mayor con rima consonante ABAB.
	Cuarteta: Ídem anterior de arte menor (abab)
	Cuarteta asonantada (o **tirana**): Ídem anterior pero sólo con rima asonante en los pares.
	Seguidilla (simple): Cuatro versos con rima asonante en los pares y la siguiente estructura: 7-, 5a, 7-, 5a.
	Seguidilla gitana: Cuatro versos con rima asonante en los pares con la siguiente estructura: 6-,6a, 11 (ó 10)-, 6a.

	Estrofa sáfica: Tres endecasílabos sáficos (acentos en 4ª, 6ª y 10ª) y un pentasílabo con acento en 1ª sílaba (adónico). Al principio no rimaban; con el tiempo empezaron a rimar los pares en asonante. Se han probado otras rimas.
	Tetrástrofo monorrimo o **cuaderna vía:** Cuatro alejandrinos con la misma rima (AAAA). Se han probado otras rimas.
5	**Quintilla**: Cinco octosílabos cuya rima tiene que cumplir tres requisitos: a) no dejar versos sueltos; b) no rimar tres seguidos; c) no formar pareado los dos últimos versos.
	Quinteto: Ídem anterior de arte mayor.
	Lira: Combinación de heptasílabos y endecasílabos con la estructura: 7a, 11B, 7a, 7b, 11B.
	Tanka: Estrofa japonesa sin rima formada por versos de 5-7-5-7-7 respectivamente.
6	**Sexteto-lira:** Seis versos heptasílabos y endecasílabos con la siguiente estructura: 7a,11B,7a,11B,7c,11C, aunque acepta otras combinaciones (abCabC).
	Sexta rima: Seis versos endecasílabos con la siguiente estructura: ABABCC. Acepta otras combinaciones.
	Sextilla: Seis versos de arte menor, con distintas combinaciones métricas.
	Copla de pie quebrado o **estrofa manriqueña:** Se trata de la sextilla más conocida, con la estructura 8a8b4c8a8b4c. Admite otras disposiciones de rima.
	Sextina: Estrofa de seis versos que acaban en sustantivos bisílabos que se repiten en otras estrofas en el poema también denominado sextina.
7	**Séptima:** Siete versos de arte mayor con rima a gusto del poeta siempre que los tres últimos versos no rimen entre sí.
	Seguidilla compuesta: Seguidilla simple más tres versos de 5, 7 y 5 sílabas.
8	**Copla de arte mayor:** Ocho versos generalmente dodecasílabos con rima consonante de estructura ABBAACCA.
	Octava real (u **octava rima**): Ocho versos endecasílabos y rima consonante de estructura ABABABCC.
	Octava italiana (u octava aguda). Ocho endecasílabos entre los que el cuarto y octavo son agudos. La estructura es ABBC'DEEC'.
	Octavilla italiana: Ídem anterior pero usando el arte menor (generalmente heptasílabos).
	Octavilla: Ocho versos octosílabos con distintas rimas; las más habituales abbcaddc y ababbccb; a veces aparece con algún verso quebrado.
10	**Copla real** (o **falsa décima**): Diez versos octosílabos resultado de la fusión de dos quintillas.
	Décima o **espinela:** Diez versos octosílabos de estructura abbaaccddc.
	Ovillejo: Diez versos de arte menor cuyo esquema general sería el de tres pareados y una redondilla, donde el segundo verso de cada pareado está quebrado. La estructura sería: 8a4a8b4b8c4c8c8d8d8c. Se conocen también combinaciones de endecasílabos y heptasílabos.

2.3.6. El poema

Representan la máxima realidad rítmica. Hablamos de poemas estróficos si están estructurados en las estrofas anteriormente estudiadas (u otras más que existen) y no estróficos si carecen de ellas. Los esquemas más frecuentes se señalan a continuación.

POEMAS ESTRÓFICOS	**Villancico:** Poema en octosílabos o hexasílabos que consta de estribillo (dos o cuatro versos) y pie (estrofa de seis o siete versos) que rima con el estribillo. El estribillo o parte de él se repite, así como la estructura métrica del pie al que éste completa.
	Letrilla: Variante del villancico del que se diferencia sólo porque el tema suele ser burlesco o satírico.
	Zéjel: Poema generalmente en octosílabos compuesto por estribillo (uno o dos versos), mudanza (estrofa de tres versos monorrimos más uno que rima con el estribillo, al que llamamos vuelta).
	Glosa: Poema formado por un texto (poesía breve) y glosa (comentario a la poesía del texto).
	Sextina: Poema compuesto por seis estrofas (denominadas también sextinas) y una contera o estrofa de tres versos. La primera sextina acaba en sustantivos bisílabos no rimados que deben aparecer en un orden determinado en cada sextina restante y estar incluidos en la contera.
	Soneto: Poema de 14 versos dividido en cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos. La estructura más clásica es la de versos endecasílabos de rima ABBA ABBA CDC DCD, aunque se conocen otras disposiciones de los tercetos, de los cuartetos, del número de sílabas y hasta de desaparición de la rima.
	Canción: Poema de número de estrofas (**estancias**) variables, con número de versos también variables pero que tiene que repetir el patrón de la primera estrofa. Cada estrofa se compone de **fronte** (grupo de versos iniciales dividido en dos partes a cada una de las cuales llamamos **piede**) y **coda** (parte final que puede estar a la vez subdividida en varias partes a cada una de las cuales llaman **verso**). Entre el **fronte** y la **coda** puede haber un verso de unión llamado **volta**. Al final de la canción aparece una estrofa de menos versos llamada **tornata** o **envío**.
	Madrigal: Poema que combina un número no determinado de estrofas compuestas por un número no determinado de heptasílabos y endecasílabos. El tema suele ser amoroso o pastoril.

POEMAS NO ESTRÓFICOS	**Romance:** Serie ilimitada de octosílabos en la que riman los pares en asonante quedando libres los impares. Es una forma muy popular que ha estado sometida a multitud de variaciones (inclusión de estribillos, por ejemplo). Si el romance está formado por heptasílabos es denomina **romance endecha**; si sus versos tienen seis o menos sílabas se le llama **romancillo**; con once sílabas estamos ante el **romance heroico**.
	Silva: Serie poética ilimitada que combina a voluntad del poeta versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante; a veces se dejan versos sueltos.
	Poema en versos sueltos: Series de endecasílabos sin rima.
	Poema en versos libres: Poema formado sin estrofas ni rimas y versos de distinta medida cuya unidad viene dada por repetición de estructuras morfosintácticas, acentuales o referencias comunicativas.

2.3.7. Ejercicios

1. **¿Prosa o verso?** *Decide si los siguientes textos son prosa o verso sin dejarte llevar por la disposición en la que aparecen…*

Marineros,
¿por qué le dais a la tierra lo que no es suyo
y se lo quitáis al mar?
¿Por qué le habéis enterrado, marineros,
si era un soldado del mar?
Su frente encendida, un faro;
ojos azules, carne de iodo y de sal.
Murió allá arriba, en el puente,
en su trinchera, como un soldado del mar;
con la rosa de los vientos en la mano
deshojando la estrella de navegar.

¿Por qué le habéis enterrado, marineros?
¡Y en una tierra sin conchas! ¡¡En la playa negra!! … Allá,
en la ribera siniestra
del otro mar;
¡Nueva York!
–piedra, cemento y hierro en tempestad–.
Donde el ojo ciclópeo del gran faro
que busca a los ahogados no puede llegar;
donde se acaban las torres y los puentes;
donde no se ve ya
la espuma altiva de los rascacielos;
en los escombros de las calles sórdidas
que rompen en el último arrabal;
donde se vuelve la culebra sombría de los elevados
a meterse otra vez en la ciudad…
Allí, la arcilla opaca de los cementerios, marineros,
allí habéis enterrado al capitán.

¿Por qué le habéis enterrado, marineros,
por qué le habéis enterrado,
si murió como el mejor capitán,
y su alma –viento, espuma y cabrilleo-
está ahí, entre la noche y el mar…?

Las barcas de dos en dos, como sandalias del viento puestas a secar al sol. Yo y mi sombra, ángulo recto. Yo y mi sombra, libro abierto. Sobre la arena tendido como despojo del mar se encuentra un niño dormido. Yo y mi sombra, ángulo recto. Yo y mi sombra, libro abierto. Y más allá, pescadores tirando de las maromas amarillas y salobres. Yo y mi sombra, ángulo recto. Yo y mi sombra, libro abierto.

2. **Escribe dos *haikus***, *sin prestar especial atención a la rima. Ya sabes que se trata de una estrofa de tres versos (pentasílabo, heptasílabo, pentasílabo); uno de ellos versará sobre algún elemento de la naturaleza; el otro, de tema libre. Al final, cada uno leerá los suyos y comprobaremos que las medidas de cada verso (teniendo en cuenta sinalefas, reglas del acento, etc.) están bien consideradas.*

3. *Estudia las* **pausas** *del siguiente poema.*

En aqueste enterramiento
humilde, pobre y mezquino,
yace envuelto en oro fino
un hombre rico avariento.

Murió con cien mil dolores
sin poderlo remediar,
tan sólo por no gastar
ni aun gasta malos humores.

4. *Haz un* **comentario métrico** *de los siguientes poemas o estrofas:*

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura destos huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que, mirándola, detuvo.

Aquí la rosa de la boca estuvo,
marchita ya con tan helados besos;
aquí los ojos de esmeralda impresos,
color que tantas almas entretuvo.

Aquí la estimativa que tenía
el principio de todo movimiento,
laquí de las potencias la armonía.

¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!
Donde tan alta presunción vivía,
desprecian los gusanos aposento.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos,
y llegados, son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

Aquí yace el caballero,
bien molido y mal andante,
a quien llevó Rocinante
por uno y otro sendero.

Sancho Panza el majadero
yace también junto a él,
escudero el más fiel
que vio el trato de escudero.

2.4. Poesía épica

El *Cantar de mío Cid* (o *Poema de mío Cid*) es la primera obra extensa de la literatura en castellano. Esta obra narra en tres cantares (*Cantar del destierro del Cid, Cantar de las bodas de las hijas del Cid y Cantar de la afrenta de Corpes*) el proceso de restablecimiento de la honra de un noble castellano, Rodrigo Díaz de Vivar –al que se conoce como el Cid– desde que es desterrado por el rey hasta que emparenta con la familia real tras vencer en muchas batallas y superar muchas aventuras.

INVESTIGA:

- ¿Fue **Rodrigo Díaz de Vivar** un personaje histórico o sólo el héroe de este cantar de gesta?
- ¿Qué significa el sobrenombre de ***Cid*** con el que se conoce al héroe?

Vamos a leer dos fragmentos de la obra, en realidad, de una transcripción que hizo **Luis Guarner** para que fuera más sencillo leer hoy un original escrito es castellano medieval. Este primero se encuentra al principio del cantar. El Cid es desterrado por el rey y sale al destierro con sus mesnadas. Pasa por Burgos, ciudad en la que todos le querían y respetaban pero se encuentra con una sorpresa…

Mío Cid Rodrigo Díaz en Burgos, la villa, entró;
Hasta sesenta pendones llevaba el campeador;
Salían a verlo todos, la mujer como el varón:
a las ventanas la gente burgalesa se asomó
con lágrimas en los ojos ¡que tal era su dolor!
Todas las bocas honradas decían esta razón:
“Oh Dios y qué buen vasallo, si tuviese buen señor!”
De grado lo albergarían, mas ninguno se arriesgaba:
que el rey don Alfonso al Cid le tenía grande saña.
Antes de la noche, a Burgos llegó aquella real carta
con severas prevenciones y fuertemente sellada;
que a mío Cid Ruy Díaz nadie le diese posada,
y si alguno se la diese supiera qué le esperaba;
que perdería sus bienes y los ojos de la cara,
y que además perdería salvación de cuerpo y alma.
Gran dolor tenían todas la gentes cristianas;
se escondían de mío Cid: no osaban decirle nada.

El Campeador, entonces, se dirigió a su posada;
así que llegó a la puerta, encontrósela bien cerrada.
por temor al rey Alfonso acordaron el cerrarla,
tal que si no la rompiesen, no se abriría por nada.
Los que van con mío Cid con grandes voces llamaban,
Mas los que dentro vivían no respondían palabra.
Aguijó, entonces, mío Cid, hasta la puerta llegaba;
sacó el pie de la estribera y en la puerta golpeaba,
mas no se abría la puerta, que estaba muy bien cerrada.
Una niña de nueve años frente a mío Cid se para:
"Cid Campeador, que en buena hora ceñisteis la espada,
Sabed que el rey lo ha vedado, anoche llegó su carta,
con severas prevenciones y fuertemente sellada.
No nos atrevemos a daros asilo por nada,
porque si no perderíamos nuestras haciendas y casas,
y hasta podía costarnos los ojos de nuestras caras.
¡Oh buen Cid!, en nuestro mal no habéis de ganar nada;
Que el Creador os proteja, Cid, con sus virtudes santas."
Esto la niña dijo y se volvió hacia su casa.
Ya vio el Cid que de su rey no podía esperar gracia.
Partió de la puerta, entonces, por la ciudad aguijaba,
Hasta llegar a Santa María, y a su puerta descabalga;
las rodillas hincó en tierra y de corazón rezaba.
Cuando acaba su oración, de nuevo mío Cid cabalga;
Salió luego por la puerta y el río Arlanzón cruzaba.

***Aguijar**:* Picar con la aguijada u otra cosa a los bueyes, mulas, caballos, etc., para que anden aprisa.

1. ¿Qué ha hecho el rey? ¿Cómo reacciona el Cid? ¿Cuáles son pues las características más sobresalientes de la personalidad de nuestro héroe?
2. ¿Dónde está Burgos? ¿Qué río pasa por Burgos? ¿Utiliza entonces el autor una geografía real o imaginaria? ¿Qué valor tiene este hecho para la narración?
3. ¿Qué tipo de narrador aparece en el poema? ¿Quién crees tú que recitaría este poema u otros como éste?
4. ¿El narrador usa en el cantar estilo directo o indirecto? ¿O ambos? Explica qué importancia tiene para la narración este hecho.
5. El **Cantar de mío Cid** está escrito en series de versos de distinta extensión. En el fragmento que se te presenta hay dos series. Vamos a estudiarlas desde el punto de vista métrico.
   a) Mide los versos de la primera serie (versos 1 a 7). ¿Tienen todos las mismas sílabas? ¿Qué tipo de rima tienen? Recuerda que se trata de una transcripción de un autor del siglo XX. A continuación te presentamos el texto original de la edición de **Colin Smith** para que compares si cumple las mismas reglas que la transcripción de **Guarner**:

   Mio Çid Ruy Diaz por Burgos entrava,
   en su compaña .lx. pendones levava.

Exien lo ver mugieres e varones,
Burgeses e burgesas por las finiestras son,
Plorando de los ojos tanto avien dolor.
De las sus bocas todos dizian una razon:
“¡Dios, que buen vassalo! ¡Si oviesse buen señor!

b) Mide algunos versos de la segunda serie (resto del poema). ¿Qué diferencias se marcan con respecto a la primera serie?

c) Como ves, los versos son extensos y se hace una pausa a la mitad, que se denomina cesura. Lee la segunda serie marcando esa cesura a la mitad. ¿Qué forma estrófica obtenemos si partimos a la mitad cada verso?

d) **Manuel Machado** glosa ese instante narrado en nuestro primer fragmento en su poema *Castilla*, que se reproduce a continuación. ¿Qué diferencias encuentra entre uno y otro texto? ¿Cuál es más lírico? ¿Por qué?

Castilla

El ciego sol se estrella
en las duras aristas de las armas,
llaga de luz los petos y espaldares
y flamea en las puntas de las lanzas.
El ciego sol, la sed y la fatiga
Por la terrible estepa castellana,
al destierro, con doce de los suyos
–polvo, sudor y hierro– el Cid cabalga.
Cerrado está el mesón a piedra y lodo.
Nadie responde… Al pomo de la espada
y al cuento de las picas el postigo
va a ceder ¡Quema el sol, el aire abrasa!
A los terribles golpes
de eco ronco, una voz pura, de plata
y de cristal, responde… Hay una niña
muy débil y muy blanca
en el umbral. Es toda
ojos azules, y en los ojos, lágrimas.
Oro pálido nimba
su carita curiosa y asustada.
“Buen Cid, pasad. El rey nos dará muerte,
arruinará la casa
y sembrará de sal el pobre campo
que mi padre trabaja…
Idos. El cielo os colme de venturas…
¡En nuestro mal, oh Cid, no ganáis nada!”
Calla la niña y llora sin gemido…
Un sollozo infantil cruza la escuadra

de feroces guerreros,
y una voz inflexible grita: "¡En marcha!"
El ciego sol, la sed y la fatiga…
Por la terrible estepa castellana,
al destierro, con doce de los suyos
–polvo, sudor y hierro– el Cid cabalga.

El segundo de los fragmentos que vamos a leer está al comienzo del tercer cantar. El Cid ha ido luchando contra los reinos moros de Toledo y Zaragoza y ha llegado al levante peninsular donde ha conquistado Valencia, reino que pone al servicio del rey. En esa ciudad casa a sus hijas, doña Elvira y doña Sol, con dos nobles castellanos, los infantes de Carrión, que, como veremos, no dan la talla que de ellos se esperaba.

En Valencia está mío Cid y con él los suyos son,
y también sus ambos yernos los infantes de Carrión.
Acostado en un escaño dormía el Campeador.
Sabed la mala sorpresa que a todos aconteció:
escapose de su jaula, desatándose, un león.
Al saberlo, por la corte un grande miedo cundió.
Embrazan sus mantos las gentes del Campeador
y rodean el escaño donde duerme su señor.
Pero Fernando González, un infante de Carrión,
no encontró donde esconderse, ni sala ni torre halló;
metiose bajo el escaño, tanto era su pavor.
El otro, Diego González, por la puerta se salió
gritando con grandes voces: «No volveré a ver Carrión».
Tras la viga de un lagar metiose con gran pavor,
de donde manto y brial todo sucio lo sacó.
En esto despertó el Cid, el que en buena hora nació,
viendo cercado su escaño de su servicio mejor:
"¿Qué es esto, decid, mesnadas? ¿Qué hacéis a mi alrededor?".
"Señor honrado, le dicen, gran susto nos dio el león".
Mío Cid hincó su codo y presto se levantó,
el manto colgado al cuello, se dirigió hacia el león.
Cuando el león le hubo visto, intimidado quedó,
y frente al Cid la cabeza bajando, el hocico hincó.
Mío Cid Rodrigo Díaz por el cuello lo cogió,
y llevándolo adiestrado en la jaula lo metió.
Por maravilla lo tienen cuantos circunstantes son,
y se vuelven a palacio llenos de estupefacción.
Mío Cid por sus dos yernos preguntó y no los halló,
y a pesar de que los llama, ninguno le respondió.
Cuando, al fin, los encontraron, los hallaron sin color:
nunca vieron por la corte tanta burla y diversión,
hasta que impuso silencio a todos el Campeador.
Avergonzados estaban los infantes de Carrión,
y resentidos quedaron por aquello que ocurrió.

1. ¿Qué ha pasado en este fragmento? ¿Qué diferencias aprecias entre la personalidad de los infantes de Carrión y la del Cid? ¿Crees que tiene algún valor simbólico la figura del león?
2. El narrador incluye de alguna manera a los receptores del poema en el relato. ¿Cómo lo hace? ¿Qué sensación crees tú que infundirían estos versos en el público que los oyera?
3. Este hecho va a ser crucial en el desarrollo de la parte más novelesca del cantar. Investiga cómo se vengan los infantes de semejante bochorno porque *resentidos quedaron por aquello que ocurrió.*
4. Recuerda todo lo que hemos aprendido de la métrica del Cantar de mío Cid en el fragmento anterior y aplícalo a éste: series, longitud de versos y cesuras, rima… Te facilitamos otra vez la versión de **Colin Smith** más fiel a los códices originales:

En gran miedo se vieron por medio de la cort;
embraçan los mantos los del Campeador
e çercan el escaño e fincan sobre so señor.
Ferran Gonçalez non vio alli dos alçasse, nin camara abierta nin torre,
Metios so'l escaño tanto ovo pavor;
Diiego Gonçalez por la puerta salio
Diziendo de la boca: "¡Non vere Carrion!"

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO, *Poema de mío Cid*, Cátedra, Madrid, 1979. Edición de Colin Smith.

ANÓNIMO, *Cantar de mío Cid*, Edaf, Madrid, 2007. Transcripción anotada y prólogo del profesor Luis Guarner.

2.5. El romance

El **romance** es una creación característica de la literatura hispánica; se trata de un poema no estrófico consistente en una serie indeterminada de versos en la que los pares riman en asonante. La temática de los romances es de lo más variada: hazañas y aventuras, amores y desamores y en general, cualquier preocupación humana cuya anécdota pueda ser de interés del público.

Conocemos como *romancero viejo* un grupo de composiciones cortas, de autor anónimo y tradición oral, que han llegado a nosotros a través de recopilaciones hechas con posterioridad. Menéndez Pidal y otros estudiosos plantearon que el romance provenía de la fragmentación de los cantares de gesta. Su éxito y expresividad son tales que muchos autores han imitado esta forma a lo largo de los siglos (**Lope de Vega, Góngora, Antonio Machado, García Lorca**…) en lo que denominamos *romancero nuevo*.

Vamos a estudiar varios romances, que presentamos en su forma más tradicional. En el primero de ellos, el rey interroga al moro Abenámar interesado en Granada.

Romance de Abenámar

– ¡Abenámar, Abenámar,
moro de la morería,
el día que tú naciste
grandes señales había!

Estaba la mar en calma,
la luna estaba crecida,
moro que en tal signo nace
no debe decir mentira.
Allí respondiera el moro,
bien oiréis lo que diría:
–Yo te lo diré, señor,
aunque me cueste la vida,
porque soy hijo de un moro
y una cristiana cautiva;
siendo yo niño y muchacho
mi madre me lo decía
que mentira no dijese,
que era grande villanía:
por tanto, pregunta, rey,
que la verdad te diría.
–Yo te agradezco, Abenámar,
aquesa tu cortesía.
¿Qué castillos son aquéllos?
¡Altos son y relucían!
–El Alhambra era, señor,
y la otra la mezquita,
los otros los Alixares,
labrados a maravilla.
El moro que los labraba
cien doblas ganaba al día,
y el día que no los labra,
otras tantas se perdía.
El otro es Generalife,
huerta que par no tenía;
el otro Torres Bermejas,
castillo de gran valía.
Allí habló el rey don Juan,
bien oiréis lo que decía:
–Si tú quisieses, Granada,
contigo me casaría;
daréte en arras y dote
a Córdoba y a Sevilla.
–Casada soy, rey don Juan,
casada soy, que no viuda;
el moro que a mí me tiene
muy grande bien me quería.

Aquesa: esa; ***arras:*** Conjunto de las trece monedas que, al celebrarse el matrimonio religioso, sirven como símbolo de entrega, pasando de las manos del desposado a las de la desposada y viceversa.

1. Una de las características de los romances es la actualización de la narración en el diálogo; en este caso, se suceden dos diálogos con dos brevísimas transiciones narrativas. ¿Cuáles son esas transiciones? ¿Entre qué personajes se producen esos diálogos?
2. Estudia en el poema los elementos definitorios de la forma métrica que denominamos romance.
3. Investiga la existencia de los siguientes términos: Alhambra, Generalife, Los Alijares (= Alixares), Torres Bermejas. ¿Qué valor le da al poema el uso de estos términos?
4. En el romance es muy importante el uso de todos los elementos estilísticos que significan repetición. Localízalos y coméntalos.

En el siguiente romance nos vamos a trasladar a otra tradición épica, que seguramente conocerás. Se trata del Romance de Gerineldo.

Romance de Gerineldo

Levantóse Gerineldo
que al rey dejara dormido,
fuese para la infanta
donde estaba en el castillo.
–Abráisme, dijo, señora,
abráisme, cuerpo garrido.
–¿Quién sois vos, el caballero,
que llamáis a mi postigo?
–Gerineldo soy, señora,
vuestro tan querido amigo.
Tomárala por la mano,
en un lecho la ha metido,
y besando y abrazando
Gerineldo se ha dormido.
Recordado había el rey
de un sueño despavorido;
tres veces lo había llamado,
ninguna le ha respondido.
–Gerineldo, Gerineldo,
mi camarero pulido,
si me andas en traición,
trátasme como a enemigo.
O dormías con la infanta
o me has vendido el castillo.
Tomó la espada en la mano,
en gran saña va encendido,
fuérase para la cama
donde a Gerineldo vido.
Él quisiéralo matar,
mas criole de chiquito.

Sacara luego la espada,
entre entrambos la ha metido,
porque desque recordase
viese cómo era sentido.
Recordado había la infanta
y la espada ha conocido.
–Recordaos, Gerineldo,
que ya érades sentido,
que la espada de mi padre
yo me la he bien conocido.

Garrido: Dicho de una mujer: Lozana y bien parecida; **recordado**: despertado; **camarero:** En la etiqueta de la casa real de Castilla, jefe de la cámara del rey; **vido**: vio; **criole**: le crio; **desque**: desde que.

1. Resume la anécdota del poema. ¿Te recuerda a alguna tradición épica en la que una espada de especial importancia comparte el protagonismo con los personajes principales? ¿Qué tiene de distinto esta versión?
2. Recuerda las características de la forma no estrófica llamada romance aplicándolas al poema.
3. Fíjate bien que los textos que te proponemos no son fragmentos (aunque alguna vez lo pudieran haber sido) sino el poema en sí mismo. ¿Qué puedes decir, por tanto, respecto a su estructura narrativa?
4. Estudia las formas verbales del romance.

El siguiente romance es el del conde Arnaldos, cuya versión más conocida facilitamos aquí.

El conde Arnaldos

¡Quién hubiese tal ventura
sobre las aguas del mar,
como hubo el conde Arnaldos
la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano
la caza iba cazar,
vio venir una galera
que a tierra quiere llegar.
Las velas traía de seda,
la ejército de un cendal,
marinero que la manda
diciendo viene un cantar
que la mar facía en calma,
los vientos hace amainar,
los peces que andan n'el hondo,
arriba los hace andar,
las aves que andan volando
n'el mástil las face posar.
Allí fabló el conde Arnaldos,
bien oiréis lo que dirá:
–Por Dios te ruego, marinero,

dígasme ora ese cantar.–
Respondióle el marinero,
tal respuesta le fue a dar:
–Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.

Falcón: halcón; **ejércia**: jarcia (Aparejos y cabo de un buque); **facía**: hacía (en este contexto "estaba"); **n'el hondo**, **n'el mástil**: en lo hondo, en el mástil; **face**: hace; **fabló**: habló; **dígasme ora**: dime ahora; **respondióle**: le respondió.

1. ¿Cuál es la anécdota del romance? La belleza del *cantar* del marinero viene resaltada por varios recursos estilísticos, ¿cuáles?
2. Los romances, como la épica en general, se caracterizan por el empleo de diversas fórmulas narrativas. En éste aparece una muy similar a la que vimos en el *Romance de Abenámar*. ¿De cuál se trata? ¿Qué utilidad crees tú que tienen esas fórmulas?
3. Continúa este romance con una serie de, al menos, diez versos más que no desmerezcan del original ni en forma ni en contenido.

Para terminar con la selección de romances viejos presentamos el que se conoce como *La ermita de San Simón*, en el que la acción narrativa prácticamente ha desaparecido y se ha convertido en una mera estampa.

La ermita de San Simón

En Sevilla está una ermita
cual dicen de San Simón,
adonde todas las damas
iban a hacer oración.
Allá va la mi señora,
sobre todas la mejor,
saya lleva sobre saya,
mantillo de un tornasol,
en la su boca muy linda
lleva un poco de dulzor,
en la su cara muy blanca
lleva un poco de color,
y en los sus ojuelos garzos
lleva un poco de alcohol,
a la entrada de la ermita,
relumbrando como el sol.
El abad que dice misa
no la puede decir, no,
monacillos que le ayudan
no aciertan responder, no,
por decir: amén, amén,
decían: amor, amor.

Saya: prenda de vestir; **tornasol**: cambiante, reflejo o viso que hace la luz en algunas telas o en otras cosas muy tersas; **garzo**: de color azulado; **alcohol**: polvo para ennegrecerse los bordes de los párpados; **monacillos**: monaguillos.

1. ¿Quién actúa como narrador en el presente romance?
2. Señala todos los elementos, léxicos o retóricos, que resaltan la belleza de la dama.
3. Este romance es muy rico en elementos retóricos; indica todos los que se encuentran en él: anáfora (y paralelismo), epanadiplosis, paronomasia…
4. Aprende de memoria este romance.

Tenemos romances, como dijimos con anterioridad, de autores reconocidos de todos los tiempos y sería imposible traer aquí un ejemplo de cada uno de ellos. No obstante, hemos querido completar nuestra selección con el *Romance de la luna, luna* que **Federico García Lorca** dedica a su hermana.

Romance de la luna, luna

A Conchita García Lorca

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.
El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.
Cómo canta la zumaya,

¡ay, cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.
Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

Fragua: fogón en que se caldean los metales para forjarlos, avivando el fuego mediante una corriente horizontal de aire producida por un fuelle o por otro aparato análogo; **polisón**: armazón que, atada a la cintura, se ponían las mujeres para que abultasen los vestidos por detrás; **lúbrica**: libidinosa, lasciva; **yunque**: prisma de hierro acerado, de sección cuadrada, a veces con punta en uno de los lados, encajado en un tajo de madera fuerte, y a propósito para trabajar en él a martillo los metales; **zumaya**: Ave rapaz nocturna, parecida a la lechuza.

1. ¿Qué elementos propios del romancero tradicional estudiados hasta ahora podemos encontrar en este romance de García Lorca (métrica, estilo…).
2. En este caso no se señalan las intervenciones de los *personajes*. Separa los momentos narrativo-descriptivos de los dialogados. ¿Quiénes dialogan en este fragmento?
3. Atrévete a identificar quién es la luna en este romance.

Identifica el sentido de la imagen: *El jinete se acercaba/* ***tocando el tambor del llano***. Haz lo mismo con: Por el olivar venían,/ **bronce y sueño**, los gitanos./ Las cabezas levantadas/ y los ojos entornados.

Anotación bibliográfica:

El romancero viejo, Cátedra, Madrid, 1980. (Edición de Mercedes Díaz Roig).

GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Romancero gitano – Poema del cante jondo*, Austral, Espasa Calpe, Madid, 1978. (Prólogo de José Luis Cano).

2.6. El soneto

El soneto es un poema que consta de catorce versos, distribuidos en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos. En el soneto clásico, los versos son endecasílabos. En cuanto a la disposición de las rimas consonantes, su esquema es el siguiente: ABBA ABBA CDC DCD. Las rimas de los tercetos pueden tener otras combinaciones, siempre que no quede ningún verso suelto.

Este tipo de poema procede de Italia. Dante y Petrarca le dieron su estructura formal y conceptual. Juan Boscán y Garcilaso de la Vega en el siglo XVI introdujeron con éxito esta forma métrica en la literatura española. Durante el Renacimiento y el Barroco alcanzó un extraordinario desarrollo: Lope de Vega, Quevedo y Góngora fueron excelentes sonetistas.

En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,

por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

GARCILASO DE LA VEGA (1501-1536)

gesto: rostro, semblante; **presto**: ágil, rápido; **enhiesto**: erguido; **mudar**: cambiar; **mudanza**: cambio

1. ¿Cuál es el tema o idea central de la composición? ¿Se corresponde con algún tópico literario?
2. Análisis métrico del poema. ¿Cuál es la configuración de la rima en los tercetos?

Explica en qué consiste el **encabalgamiento** y señala los del poema.

3. Tomando este poema como referencia ¿cuál era el canon de belleza femenina en el Renacimiento?
4. Indica las **metáforas** que utiliza Garcilaso en el poema, señalando el efecto que consigue por medio de este recurso. Explica también el uso del **epíteto** en este soneto.

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;
mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,
goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no sólo en plata o vïola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

LUIS DE GÓNGORA (1561-1627)

bruñido: pulido; **lilio**: lirio; **cogello**: cogerlo**; vïola troncada**: violeta tronchada

1. Compara este poema con el anterior. ¿Tienen el mismo tema? ¿Hay diferencias en el tratamiento de ese tema? ¿Cuál es más sereno y equilibrado? ¿Cuál de los dos presenta una mayor concentración de recursos expresivos?
2. ¿Qué disposición tienen las rimas en los tercetos?
3. Señala las **metáforas** del poema.
4. En la estructura de este soneto encontramos una muestra del **procedimiento diseminativo-recolectivo**: se enumera una serie de elementos que después se repiten formando una corrrelación. Señala esta estructura en el soneto.

5. Observa la **gradación** de términos en el último verso. ¿Qué impresión transmite al lector?

Ir y quedarse, y con quedar partirse;
partir sin alma, y ir con alma ajena;
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;
arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;
hablar entre las mudas soledades;
pedir prestada, sobre fe, paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;
creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.

LOPE DE VEGA (1562-1635)

desasirse: soltarse; **sobre fe:** además de fe

1. Este soneto consiste en la definición de un concepto. ¿Cuál es?
2. El poema consta de una enumeración de metáforas puras y el lector no puede comprender cabalmente su sentido hasta el final del poema. ¿En qué verso se revela el término real de las metáforas anteriores y, por tanto, el significado del poema?
3. En este soneto se ha empleado la **comparación**, la **paradoja**, la **antítesis**, el **epíteto**. Señala el uso de estos recursos en el texto.
4. Los versos 3-4 contienen una **alusión mitológica**. ¿En qué consiste?
5. En el último verso hay un **quiasmo**. Explícalo.

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.
Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde, con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.
Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parasismo;
enfermedad que crece si es curada.
Éste es el niño Amor, éste es su abismo.
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!

FRANCISCO DE QUEVEDO (1580-1645)

cuidado: recelo, preocupación, temor.

postrero parasismo: último paroxismo, último estertor de la agonía.

1. Compara este poema con el anterior. ¿Tienen algo en común?
2. Señala la estructura interna del poema.
3. En el poema se emplea la **antítesis**, la **paradoja**, el **oxímoron**, el **poliptoton**, la **metáfora**. Señala el uso de estas figuras retóricas.
4. Explica el sentido de los versos 6-7.
5. ¿A qué hace referencia la expresión "niño Amor"?
6. ¿Qué visión del amor ofrece este poema de Quevedo?

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
maltrato a quien mi amor busca constante.
Al que trato de amor, hallo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata;
triunfante quiero ver al que me mata,
y mato al que me quiere ver triunfante.
Si a éste pago, padece mi deseo;
si ruego a aquél, mi pundonor enojo:
de entrambos modos infeliz me veo.
Pero yo, por mejor partido, escojo
de quien no quiero, ser violento empleo,
que, de quien no me quiere, vil despojo.

Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695)

pago (v.9): satisfago, correspondo; **pundonor**: dignidad, honor; **entrambos**: ambos, los dos; **despojo**: botín, presa.

1. El soneto de sor Juana, desde una perspectiva femenina inédita, plantea un dilema y lo resuelve. ¿En qué consiste? ¿Te parece razonable la elección de sor Juana?
2. En el soneto encontramos muchos artificios barrocos, ya comentados en los poemas anteriores. Señálalos.
3. En el poema hay diversos **retruécanos**. Explica esta figura retórica.

Caupolicán
Es algo formidable que vio la vieja raza;
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules o el brazo de Sansón.
Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tan guerrero, de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
desjarretar un toro, o estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,
le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
y siempre el tronco de árbol a cuestas del titán.
“¡El Toqui, el Toqui!”, clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La Aurora dijo: “Basta”,
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.

RUBÉN DARÍO (1867-1916)

Caupolicán: caudillo araucano, se enfrentó a los conquistadores españoles. Alonso de Ercilla, en *La Araucana*, lo retrata con admiración. Ercilla relata cómo los araucanos elegían a su jefe entre los más fuertes guerreros por medio de una dura prueba: el aspirante debía transportar sobre sus hombros un pesado tronco. **Hércules**: héroe de la mitología griega, célebre por su fuerza y su valor. Entre sus doce famosos trabajos estuvo el estrangular al león de Nemea y vencer al toro de Creta. **Sansón**: héroe hebreo del Antiguo Testamento. **Arauco**: región de Chile; **Nemrod**: personaje bíblico del *Génesis*, caracterizado como “robusto cazador”; **desjarretar**: cortar las piernas por el jarrete (corvejón de los cuadrúpedos); **toqui**: caudillo o capitán de los araucanos.

1. Mide los versos. ¿Qué diferencias encontramos con el modelo clásico de soneto?
2. En el poema encontramos algunos versos descriptivos y otros más bien narrativos. Señala esta diferencia.
3. El poema magnifica la figura del héroe araucano. ¿Por medio de qué procedimientos retóricos? ¿Qué lectura ideológica puede hacerse del poema?
4. ¿Qué función desempeñan las repeticiones que encontramos en los tercetos?

Antes de amarte, amor, nada era mío:
vacilé por las calles y las cosas:
nada contaba ni tenía nombre:
el mundo era del aire que esperaba.
Yo conocí salones cenicientos,
túneles habitados por la luna,
hangares crueles que se despedían,
preguntas que insistían en la arena.
Todo estaba vacío, muerto y mudo,
caído, abandonado y decaído,
todo era inalienablemente ajeno,
todo era de los otros y de nadie,
hasta que tu belleza y tu pobreza
llenaron el otoño de regalos.

PABLO NERUDA (1904-1973)

hangar: cobertizo grande para guarecer aviones; **inalienable**: que no se puede enajenar.

1. Este soneto forma parte del libro *Cien sonetos de amor* del poeta chileno. Neruda se toma ciertas libertades a la hora de utilizar el molde del soneto. ¿En qué consisten en este caso?
2. El poeta contrasta dos momentos o situaciones: ¿cuáles son?
3. Como en muchos poemas amorosos, el yo del poeta se dirige al tú de la amada. Señala las formas verbales y los pronombres que aparecen en el texto a este propósito.

4. Señala aquellas metáforas e imágenes cuyo significado se alcanza más siguiendo las connotaciones de las palabras que buscando un sentido literal. ¿Podemos hablar de una influencia del surrealismo?

2.7. La elegía

La **elegía** es una composición poética caracterizada por su tema: el lamento por la muerte de una persona. Proponemos la lectura de tres de las más famosas elegías de la literatura española. La primera es una obra del siglo XV, pero sus versos sencillos y hondos parecen atravesar los siglos sin perder un ápice de su autenticidad y emoción. Los otros dos poemas seleccionados pertenecen al siglo XX, a ese gran momento de la poesía española que llamamos Generación del 27.

Coplas a la muerte de su padre

JORGE MANRIQUE (1440-1479)

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

recuerde: despierte, reflexione; **acordado**: recordado

II
Pues si vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente
daremos lo no venido
por pasado.
No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de pasar
por tal manera.

III
Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos;
allegados son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

IV
Dejo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
no curo de sus ficciones,
que traen hierbas secretas
sus sabores;
a Aquél sólo me encomiendo,
a Aquél sólo invoco yo
de verdad,
que en este mundo viviendo
el mundo no conoció
su deidad.

no curo: no me preocupo; **hierbas secretas**: venenos

V
Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar;
partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos.

VI
Este mundo bueno fue
si bien usásemos de él
como debemos;
porque, según nuestra fe,
es para ganar aquél
que atendemos.
Aun aquel hijo de Dios,
para subirnos al cielo
descendió
a nacer acá entre nos,
y a vivir en este suelo,
do murió.

VII
Si fuese nuestro poder
hacer la cara hermosa
corporal,
como podemos hacer
el alma tan gloriosa,
angelical,
¡qué diligencia tan viva
tuviéramos toda hora
y tan presta,
en componer la cautiva,
dejándonos la señora
descompuesta!

diligencia: cuidado y actividad en hacer algo; **la cautiva** (sierva o esclava) se refiere a la cara, al rostro; **la señora**: el alma

VIII
Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que en este mundo traidor,
aun primero que muramos
las perdemos.
De ellas deshace la edad,
de ellas casos desastrados
que acaecen,
de ellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen.

casos desastrados: desgracias

IX
Decidme: la hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez,
¿cuál se para?
Las mañas y ligereza
y la fuerza corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega el arrabal
de senectud.

¿cuál se para?: ¿en qué se queda?; **graveza**: carga, dificultad o inconveniente

X
Pues la sangre de los godos,
y el linaje y la nobleza
tan crecida,
¡por cuántas vías y modos
se pierde su gran alteza
en esta vida!
Unos por poco valer,
por cuán bajos y abatidos
que los tienen;
otros que, por no tener,
con oficios no debidos
se mantienen.

XI
Los estados y riqueza,
que nos dejan a deshora
¿quién lo duda?;
no les pidamos firmeza
pues que son de una señora
que se muda:
que bienes son de Fortuna
que revuelve con su rueda
presurosa,
la cual no puede ser una
ni estar mudable ni queda
en una cosa.

XII
Pero digo que acompañen
y lleguen a la huesa
son su dueño;
por eso no nos engañen,
que se va la vida apriesa
como sueño;
y los deleites de acá
son, en que nos deleitamos,
temporales,
y los tormentos de allá,
que por ellos esperamos,
eternales.

huesa: fosa, tumba

XIII
Los placeres y dulzores
de esta vida trabajada
que tenemos,
no son sino corredores,
y la muerte, la celada
en que caemos.
No mirando a nuestro daño,
corremos a rienda suelta
sin parar;
desque vemos el engaño
y queremos dar la vuelta
no hay lugar.

celada: emboscada

1. Las estrofas anteriores exponen unas reflexiones generales del poeta sobre la vida. y la muerte. ¿En qué consisten? ¿De qué modo reflejan la mentalidad medieval? ¿Encontramos algún tópico literario?
2. Analiza la estrofa utilizada, la copla de pie quebrado o copla manriqueña. ¿Qué estructura tiene?
3. ¿En qué momentos se dirige el poeta a los lectores? ¿Qué expresiones concretas lo indican? ¿Qué consigue el poeta con este recurso?
4. ¿Qué figura mitológica, muy utilizada en la Edad Media, aparece en el poema para expresar la inestabilidad de todo cuanto posee el hombre?
5. Señala algunas metáforas en el texto y comenta el efecto que producen.

XIV
Esos reyes poderosos
que vemos por escrituras
ya pasadas,
con casos tristes, llorosos,
vieron sus buenas venturas
trastornadas;
así que no hay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
y prelados,
así los trata la Muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

XV
Dejemos a los troyanos
que sus males no los vimos,
ni sus glorias,
dejemos a los romanos,
aunque oímos y leímos
sus historias;
no curemos de saber
lo de aquel siglo pasado
qué fue de ello;
vengamos a lo de ayer,
que también es olvidado
como aquello.

XVI
¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón
¿qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto galán,
qué de tanta invención
que trujeron?
¿Fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino verduras
de las eras,
las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras?

rey don Juan: Juan II de Castilla; **infantes de Aragón**: los hijos del rey Fernando I de Antequera, rey de Aragón; **paramentos**: sobrecubiertas o mantillas del caballo; **cimera**: parte superior del morrión o casco, que se solía adornar con plumas

XVII
¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados y vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

tocado: prenda, peinado o adorno de la cabeza, en las mujeres; **chapadas**: cubiertas o guarnecidas con láminas o bordados de metales preciosos

XVIII
Pues el otro, su heredero,
don Enrique, ¡qué poderes
alcanzaba!
¡Cuán blando, cuán halaguero,
el mundo con sus placeres
se le daba!
Mas verás cuán enemigo,
cuán contrario, cuán cruel
se le mostró;
habiéndole sido amigo,
¡cuán poco duró con él
lo que le dio!

don Enrique: Enrique IV (1425-1474), hijo de Juan II; **halaguero**: halagador, agradable.

XIX
Las dádivas desmedidas,
los edificios reales
llenos de oro,
las vajillas tan fabridas,
los enriques y reales
del tesoro,
los jaeces, los caballos
de sus gentes y atavíos
tan sobrados,
¿dónde iremos a buscallos?,
¿qué fueron sino rocíos
de los prados?

fabridas: labradas; **sobrados**: ricos, abundantes.

XX
Pues su hermano el inocente,
que en su vida sucesor
le hicieron,
¡qué corte tan excelente
tuvo y cuánto gran señor
le siguieron!
Mas, como fuese mortal,
metiole la Muerte luego
en su fragua.
¡Oh juïcio divinal,
cuando más ardía el fuego,
echaste agua!

su hermano el inocente: se refiere a don Alfonso, hermano de Enrique IV, al que se enfrentó apoyado por una parte de la nobleza. Murió en 1468.

XXI
Pues aquel gran Condestable,
maestre que conocimos
tan privado,
no cumple que de él se hable,
mas sólo cuando le vimos
degollado.
Sus infinitos tesoros,
sus villas y sus lugares,
su mandar,
¿qué le fueron sino lloros?,
¿qué fueron sino pesares
al dejar?

gran Condestable: Don Álvaro de Luna, valido de Juan II. Murió ejecutado en Valladolid en 1453; **privado**: que tiene *privanza*, primer lugar en la confianza de un príncipe o alto personaje

XXII
Y los otros dos hermanos,
maestres tan prosperados
como reyes,
que a los grandes y medianos
trajeron tan sojuzgados
a sus leyes;
aquella prosperidad
que tan alto fue subida

y ensalzada,
¿qué fue sino claridad
que cuando más encendida
fue matada?

dos hermanos: alusión a Juan Pacheco y Pedro Girón, validos de Enrique IV

XXIII
Tantos duques excelentes,
tantos marqueses y condes
y barones
como vimos tan potentes,
di, Muerte, ¿dó los escondes
y traspones?
Y las sus claras hazañas
que hicieron en las guerras
y en las paces,
cuando tú, cruda, te ensañas,
con tu fuerza las atierras
y deshaces.

atierras: derribas

XXIV
Las huestes innumerables,
los pendones, estandartes
y banderas,
los castillo impugnables,
los muros y baluartes
y barreras,
la cava honda, chapada,
o cualquier otro reparo,
¿qué aprovecha?
Cuando tú vienes airada,
todo lo pasas de claro
con tu flecha.

6. En las estrofas anteriores, Manrique presenta una serie de casos que ejemplifican las ideas que había expuesto antes: la fortuna es inestable. ¿Por qué utiliza Manrique sucesos contemporáneos en lugar de acudir a las referencias clásicas?

7. El tópico literario *Ubi sunt*? aparece en la composición. ¿En qué momento? Explica en qué consiste este tópico.

8. La anáfora está presente en estos versos. ¿Dónde? ¿Qué aporta al poema?

9. El poeta, en determinado pasaje, apostrofa a la Muerte, que aparece personificada. Señala estos versos.

¿Qué impresión produce? ¿Es frecuente la personificación de la muerte en la poesía medieval? ¿Recuerdas otros casos similares?

10. Entre los recursos retóricos que aparecen en estos versos destacan la enumeración y la metáfora. Señala algunos ejemplos e indica su función.

XXV
Aquél de buenos abrigos,
amado por virtuoso
de la gente,
el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
y tan valiente;
sus hechos grandes y claros
no cumple que los alabe,
pues los vieron,
no los quiero hacer caros,
pues que el mundo todo sabe
cuáles fueron.

don Rodrigo Manrique (1406-1476): Maestre de la orden de Santiago y padre del poeta

XXVI
Amigo de sus amigos,
¡qué señor para criados
y parientes!
¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué maestro de esforzados
y valientes!
¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Qué benigno a los sujetos!
¡A los bravos y dañosos,
qué león!

donoso: que tiene donaire y gracia

XXVII
En ventura, Octaviano;
Julio César en vencer
y batallar;
en la virtud, Africano;
Aníbal en el saber
y trabajar;

en la bondad, un Trajano;
Tito en liberalidad
con alegría;
en su brazo, Aureliano;
Marco Atilio en la verdad
que prometía.

Octaviano: Octavio Augusto, primer emperador romano; **Africano**: Escipión, general romano; **Aníbal**: general cartaginés. El resto de los personajes nombrados en esta estrofa y la siguiente son emperadores de Roma

XXVIII
Antonio Pío en clemencia;
Marco Aurelio en igualdad
del semblante;
Adriano en la elocuencia;
Teodosio en humanidad
y buen talante.
Aurelio Alejandro fue
en disciplina y rigor
de la guerra;
un Constantino en la fe,
Camilo en el gran amor
de su tierra.

XXIX
No dejó grandes tesoros,
ni alcanzó muchas riquezas
ni vajillas;
mas hizo guerra a los moros,
ganando sus fortalezas
y sus villas;
y en las lides que venció,
cuántos moros y caballos
se perdieron;
y en este oficio ganó
las rentas y los vasallos
que le dieron.

XXX
Pues por su honra y estado,
en otros tiempos pasados
¿cómo se hubo?
Quedando desamparado,
con hermanos y criados

se sostuvo.
Después que hechos famosos
hizo en esta misma guerra
que hacía,
hizo tratos tan honrosos
que le dieron aún más tierra
que tenía.

XXXI
Estas sus viejas historias
que con su brazo pintó
en juventud,
con otras nuevas victorias
ahora las renovó
en senectud.
Por su gran habilidad,
por méritos y ancianía
bien gastada,
alcanzó la dignidad
de la gran Caballería
de la Espada.

gran Caballería de la Espada: Orden de Santiago, cuya divisa era una cruz roja en forma de espada

XXXII
Y sus villas y sus tierras
ocupadas de tiranos
las halló;
mas por cercos y por guerras
y por fuerza de sus manos
las cobró.
Pues nuestro rey natural,
si de las obras que obró,
fue servido,
dígalo el de Portugal
y en Castilla quien siguió
su partido.

11. Las estrofas anteriores constituyen un elogio del difunto, un elemento que no suele faltar en ninguna elegía. ¿Qué virtudes se destacan del maestre? Explica cómo reflejan una mentalidad medieval, guerrera y aristocrática.

12. En cierto momento, Manrique compara a su padre con personajes célebres de la Antigüedad. ¿Crees que es contradictorio con el procedimiento empleado en otra parte del poema?

XXXIII
Después de puesta su vida
tantas veces por su ley
al tablero;
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero;
después de tanta hazaña
a que no puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa de Ocaña
vino la muerte a llamar
a su puerta,

poner al tablero: aventurar, arriesgar

XXXIV
diciendo: "Buen caballero,
dejad el mundo engañoso
y su halago;
vuestro corazón de acero
muestre su esfuerzo famoso
en este trago;
y pues de vida y salud
hicisteis tan poca cuenta
por la fama,
esfuércese la virtud
para sufrir esta afrenta
que os llama.

XXXV
No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis,
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dejáis;
aunque esta vida de honor
no es tampoco eternal
ni verdadera,
mas con todo, es muy mejor
que la otra temporal
perecedera.

XXXVI

El vivir que es perdurable
no se gana con estados
mundanales,
ni con vida deleitable
donde moran los pecados
infernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
y con lloros;
los caballeros famosos,
con trabajos y aflicciones
contra moros.

XXXVII
Y pues vos, claro varón,
tanta sangre derramaste
de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganaste
por las manos;
y con esta confianza
y con la fe tan entera
que tenéis,
partid con buena esperanza,
que estotra vida tercera
ganaréis."

XXXVIII
(Habla el maestre)
"No tengamos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
y consiento en mi morir
con voluntad placentera,
clara y pura,
que querer hombre vivir,
cuando Dios quiere que muera,
es locura".

XXXIX
(El maestre se dirige a Cristo)
"Tú, que por nuestra maldad
tomaste forma servil
y bajo nombre;
Tú que a tu divinidad
juntaste cosa tan vil
como es el hombre;
Tú, que tan grandes tormentos
sufriste sin resistencia
en tu persona,
no por mis merecimientos,
mas por tu sola clemencia
me perdona".

XL
Así, con tal entender,
todos sentidos humanos
conservados,
cercado de su mujer,
y de sus hijos y hermanos
y criados,
dio el alma a quien se la dio
(el cual la ponga en el cielo
en su gloria),
que, aunque la vida perdió,
dejonos harto consuelo
su memoria.

13. Esta última sección de las *Coplas* expone la muerte del maestre de una forma dramática. La muerte, personificada, dialoga con don Rodrigo. Expón las características de este diálogo. ¿Qué tono emplea la muerte para dirigirse al maestre? ¿Qué le dice? ¿Cómo responde don Rodrigo? ¿Qué actitud muestra?
14. En estos versos se habla de tres vidas. ¿Dónde? ¿En qué consisten esas tres vidas? ¿Cuál es la más importante? ¿Cuál de ellas es más propia del Renacimiento que de la Edad Media?
15. La guerra aparece como una ocupación honorable. ¿En qué versos?
16. En la estrofa XXXVI Manrique sólo habla de los caballeros y los religiosos. ¿Olvida algún estamento social? ¿Es esto revelador de una mentalidad aristocrática?
17. ¿Qué consuelo encuentra el poeta frente a la tragedia inevitable de la muerte?

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías
Federico García Lorca

La sangre derramada
(fragmento)
No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.
No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

Alma ausente
No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para siempre tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de suboca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es quenace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras quegimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

FEDERICO GARCÍA LORCA:
Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, 1935

Actividades

1. Analiza la estructura métrica del fragmento de *La sangre derramada* y de *Alma ausente*.
2. Analiza el contenido de *Alma ausente*. ¿Qué partes podemos observar en su desarrollo?
3. ¿Hay en el poema alguna esperanza en una futura redención de la muerte?
4. En estos versos se utilizan diversos recursos estilísticos: anáfora, epífora, personificación, paralelismo, paradoja. Señálalos.
5. En los versos de *Alma ausente* encontramos alguna imagen onírica, surrealista, que parece desafiar la lógica. Señálala.
6. El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* consta de cuatro secciones. Lee el texto completo en una biblioteca o en Internet.

Elegía
*(En Orihuela, su pueblo y el mío, se
me ha muerto como del rayo Ramón
Sijé, con quien tanto quería)*

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofes y hambrienta.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irán a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

(10 de enero de 1936)

MIGUEL HERNÁNDEZ

Actividades

1. Analiza la métrica del poema: medida, rima, tipo de estrofa…
2. Estructura interna del poema: ¿podemos distinguir distintas partes en el texto?
3. ¿Cómo expresa Miguel Hernández su dolor por la pérdida del amigo?
4. ¿Con qué expresiones se refiere a la muerte?
5. ¿Encuentra el poeta algún tipo de consuelo ante la muerte?
6. En estos versos se utilizan abundantes recursos estilísticos: metáfora, hipérbole, aliteración, paralelismo y antítesis, entre otros. Señálalos.

3. LA PROSA NARRATIVA

(Antonio Turmo, con la colaboración de *Elvira González)*

3.1. Los textos narrativos: definición y características generales

Narrar es contar hechos reales o ficticios que suceden a unos personajes en un tiempo y en un lugar determinados.

Se trata de una actividad tan antigua como el hombre. Desde siempre, desde antes de la aparición de la escritura, el ser humano ha sentido la necesidad de contar hechos reales o creados por su imaginación. La narrativa oral era necesaria en la antigüedad para recordar las hazañas de los héroes y la historia de los pueblos, para transmitir a las generaciones posteriores los descubrimientos, las enseñanzas y las normas, y para entretener. Esta última función sigue vigente hoy en día: la mayor parte de las personas experimenta en la infancia su primer contacto con una narración a través de los cuentos infantiles que les relatan sus familias o sus maestros; cuando contamos una película o un chiste estamos elaborando un texto narrativo.

Según el canal por el que se transmite, un texto narrativo puede ser oral o escrito, y según la naturaleza del suceso que se relata, ficticio o real.

La narración, sobre todo en los textos literarios, suele estar combinada con el diálogo y con la descripción, dando lugar a textos complejos con distintas secuencias.

Para presentar los sucesos, generalmente, se utiliza el **pretérito perfecto simple**: *Asustado por aquella pesadilla, Pelayo corrió en busca de Elisenda…* (Gabriel García Márquez. *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndida y su abuela Desalmada*).

Es frecuente, asimismo, el uso del **presente de indicativo** con valor histórico o habitual: *Cervantes nace en Alcalá en 1547*; *Las letras, insectos simpáticos y tenaces, juegan contigo como hormigas difíciles* (Francisco Umbral, *Mortal y rosa*).

Frecuentemente el relato está combinado con la descripción; de esa manera la acción se hace más lenta, ya que lo que se describe se considera fuera del tiempo de la acción y tiene como objetivo mostrar con más o menos detalle al lector un personaje, un paisaje o un objeto.

En las partes descriptivas de un relato predominan **el pretérito imperfecto de indicativo, la tercera persona, la sufijación apreciativa** y **la adjetivación**.

La descripción de una persona se denomina **retrato**. Si se realiza atendiendo a sus características físicas es una **prosopografía**; si se atiende a sus características morales es una **etopeya.**

Mi padre se llamaba Esteban Duarte Diniz, y era portugués, cuarentón cuando yo niño, y alto y gordo como un monte. Tenía la color tostada y un estupendo bigote negro que se echaba para abajo. Según cuentan, cuando joven le tiraban las guías para arriba, pero desde que estuvo en la cárcel se le arruinó la prestancia, se le ablandó la fuerza del bigote y ya para abajo hubo de llevarlo hasta el sepulcro.

Era áspero y brusco y no toleraba que se le contradijese en nada, manía que yo respetaba por la cuenta que me tenía.

CAMILO JOSÉ CELA. *La familia de Pascual Duarte*

3.2. El narrador: tipos de punto de vista y tipos de discurso

El punto de vista en el que se sitúa el narrador de un relato no es una simple cuestión formal, o de técnica. Tendrá consecuencias en la manera en que el lector entiende el relato, y por lo tanto determinará al fin la naturaleza del mensaje que el autor quiere transmitir. Para entenderlo podemos pensar que el narrador en un relato equivale a la cámara en una obra cinematográfica. Si el narrador (o la cámara) se sitúa por encima de los personajes, es exterior a sus vivencias y las comenta (voz *en off*) de vez en cuando con sus lectores (espectadores) permitiéndose juicios morales o comentarios jocosos, está estableciendo una comunicación privilegiada con el lector, al que distancia de los personajes y de la acción: tanto narrador-autor como lector se convierten en espectadores y jueces de lo sucedido en la narración. Si, por el contrario, el narrador se sitúa en el punto de vista de uno de los personajes (cámara al hombro, por ejemplo), y nos transmite (en tercera persona) lo que ese personaje siente, lo que conoce, lo que piensa, pero solo eso, los lectores podrán sentir sus miedos, plantearse sus dudas, sentirse en suma más próximos a él sin necesidad de sentirse testigos de una confesión íntima (lo que puede producirse en un relato narrado en primera persona).

3.2.1.Tipos de narradores según la persona gramatical desde la que hablan

Nos encontramos normalmente con relatos narrados en 1ª o en 3ª persona. Existen algunos relatos en que predomina la 2ª persona (novelas epistolares, cuentos en forma de carta, fragmentos de novela), pero son minoritarios. El relato en 3ª persona permite una mayor objetividad y distanciamiento con respecto a la acción y los personajes. Si usamos la 1ª persona buscamos de alguna forma una identificación emocional con el lector.

En algunas obras (generalmente con narrador en 1ª persona) aparece un **narratario**, es decir, la persona a la que se dirige el narrador en 2ª persona, convirtiendo el relato en una especie de carta o confesión. Es el caso del *Lazarillo*, que se dirige a un "Vuestra Merced" (actual "usted"). Los narradores en 3ª persona pueden (caso del omnisciente editorial) interpelar a los lectores en varios momentos de la obra, sin que por ello los conviertan forzosamente en narratarios.

3.2.2.Tipos de narradores según el punto de vista que adopten

Se pueden distinguir varios puntos de vista:

a) **Narrador interno**: el narrador es un personaje del relato y utiliza la 1ª persona. No son omniscientes, es decir que no pueden contar más que aquellos datos que el personaje haya podido conocer. Podemos señalar dos subtipos:

El **narrador "yo testigo"** es un personaje secundario en la trama del relato. Por esta razón además de observar al protagonista tiene bastante movilidad y puede allegar datos de otras fuentes para que el lector tenga una visión completa de los acontecimientos. Permite ofrecer una visión detallada de las acciones del protagonista, como en el caso de las novelas de A. Conan Doyle del ciclo de *Sherlock Holmes*.

El **narrador "yo protagonista"** habla también en 1ª persona, pero desde el personaje protagonista. Se usa para profundizar en la psicología del personaje (sus dudas, sus motivaciones, etc.), o bien para dotar al

relato de autenticidad y presentarlo como una confesión o relato autobiográfico (*Lazarillo de Tormes*, *Nada*, *La familia de Pascual Duarte*…). Es muy frecuente en la narrativa juvenil. Hay que tener especial cuidado, a la hora de comentar un texto de estas características, en diferenciar autor, protagonista y narrador. Aunque estos últimos coincidan en un personaje, nunca será el mismo ya que el narrador escribe *a posteriori* y a menudo presenta lo ocurrido desde una perspectiva distinta de la que se ofrecía al protagonista.

b) **Narrador externo**: la voz del narrador no corresponde exactamente a ningún personaje del relato. Casi siempre está en 3ª persona. Podemos distinguir varios puntos de vista, de mayor a menor presencia e información del narrador:

Narrador omnisciente editorial es el narrador en 3ª persona que conoce todos los datos acerca de la acción y los personajes, tanto de su situación actual como de su pasado y su porvenir. Además, se permite comentarios *editoriales*, dirigidos a los lectores, en los que juzga la moralidad de los hechos narrados o compara las situaciones con las de la actualidad. En estos momentos la voz del autor se confunde con la del narrador. Este tipo de narrador aparece frecuentemente en la narrativa del siglo XIX (Galdós, por ejemplo).

Narrador omnisciente neutral es el que (desde la 3ª persona) conoce todo acerca de acciones y personajes, de su pasado y su futuro, pero no interviene con juicios ni comentarios. Deja, pues, al lector la oportunidad de hacerlos por sí mismo. Es frecuente en la narrativa realista y naturalista de finales del XIX (Clarín, por ejemplo).

El **narrador selectivo** limita su punto de vista (y por lo tanto sus fuentes de información) a lo que legítimamente puede saber o sentir un personaje, a sus pensamientos, dudas e inquietudes, pero narra desde la 3ª persona. La diferencia con el narrador interno estriba en que la 3ª persona evita el tono íntimo o confesional que se desprende a veces de la 1ª. Es un tipo de narrador muy utilizado en la novela desde mediados del siglo XX.

La novela puede estar compuesta por varios capítulos o fragmentos, y en cada uno de ellos el narrador puede colocarse en el punto de vista de un personaje diferente. En ese caso tenemos un **narrador selectivo múltiple** (*El cuarteto de Alejandría*, de L. Durrell por ejemplo).

El tipo de narrador más objetivo, el menos intrusivo entre la acción y los personajes y el lector, es el **narrador en modo dramático o cinematográfico**. En este caso el narrador se limita a ofrecer indicaciones sobre los movimientos y gestos de los personajes, del mismo tipo de las acotaciones en una obra teatral. Se trata de cuentos o novelas que contienen gran cantidad de diálogos.

3.2.3. Los estilos de narración

Se llama estilo de narración o estilo de discurso a la forma en que el narrador reproduce las frases o los pensamientos de los personajes. Dependiendo de los efectos que quiera lograr el autor, elegirá en uno u otro momento uno u otro estilo. Así, si se quiere dar importancia a la forma de hablar de un personaje (porque delata su origen social, cultural o geográfico, o su estado anímico en un momento dado, o porque esa frase tiene un impacto determinado en su interlocutor) se reproducirán exactamente las palabras que pronuncia.

El **estilo directo** reproduce literalmente las palabras pronunciadas o pensadas por un personaje. Para diferenciarlo del discurso del narrador se aísla mediante raya (—) en línea aparte, o comillas (“”) en línea aparte o dentro del párrafo. El autor puede decidir incorporar o no las variantes geográficas o sociales del habla del personaje. Así, en *El amante bilingüe* (1990, Planeta), de Juan Marsé, se lee:

– Con su permizo –dijo el limpiabotas–. E zólo un momento…

Con el ceceo del personaje *(permizo, zólo)* y la aspiración de –s final *(E)* se pretende caracterizar rápidamente al personaje al transmitir al lector su origen geográfico y sociocultural, al tiempo que se indica su humilde profesión *(limpiabotas)*, datos ambos importantes en la novela.

En algunas novelas del siglo XX el discurso directo de los personajes se presenta inserto en el texto sin separación del discurso del narrador, lo que constituye una dificultad para el lector. Es lo que sucede en este fragmento de *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991, Destino) de Miguel Delibes:

Los familiares y amigos quedaron a la puerta y el doctor Gil confirmó su diagnóstico: tumor benigno en el nervio acústico, casi con seguridad un neurinoma. Aunque familiarizado con estas escenas, me observaba compasivamente con sus ojitos rasgados: Se operan fácilmente. No es urgente pero tampoco deben demorarlo demasiado, dijo. Nicolás, en vista de mi silencio, le preguntó por un neurocirujano de prestigio. Dio dos nombres. El mejor, apunté yo.

El estilo directo confiere una mayor ligereza al cuento o a la novela. Los lectores deben realizar un menor esfuerzo puesto que "oyen" directamente lo que los personajes dicen. Hay obras narrativas dialogadas, con muy pocas o nulas (caso de *La Celestina*) intervenciones del narrador.

Con el **estilo indirecto** el narrador nos transmite, con sus propias palabras, lo que han dicho o pensado los personajes. Al hacerlo efectúa cambios gramaticales (persona gramatical, tiempos, deícticos…) y elimina aquello que pertenecía a la particular forma de hablar del personaje (entonación, interjecciones, tics verbales, modismos sociales o geográficos…). Un ejemplo en la misma novela de Delibes:

Sin saber cómo, nos enredamos en una torpe discusión sobre la pertinencia de agradecer un piropo y yo me acaloré y le dije que lo inadmisible era contestar a un piropo con otro piropo y ella respondió que únicamente le había dado las gracias, no le había piropeado, y yo añadí que dar las gracias dos veces y llamar amable a un desconocido era más que un piropo.

Gracias al **estilo indirecto libre** el narrador transmite lo que los personajes dicen o piensan con los mismos cambios gramaticales que en estilo indirecto, pero manteniendo rasgos del habla particular del personaje: modismos sociales o geográficos, tics verbales, etc. Lo vemos en un texto de *Torquemada y San Pedro* (1895, edición de 1979, Alianza Editorial), de B. P. Galdós:

Esto le enfurecía; buscaba en causas externas o en el ciego destino la causa de su impotencia mercantil, y al volver a su casa iba echando rayos y centellas, o poco menos, por ojos y boca. ¡Si viviera su cara Fidela, otro gallo le cantara!… Pero, ¡carástolis, con las gracias del de arriba!… Miren que habérsela llevado y dejar aquí a la otra, a la pécora insufrible de Cruz…[…]

Además, le cargaba ver a todas horas la caterva de clérigos y beatas que tomaba por asalto el palacio y la capilla. Porque la capilla era suya y, francamente, debían tenerle la consideración de no hacer uso de ella sino en los domingos y fiestas de guardar. Le molestaba el ruido de tantas devociones y el organito y los cánticos de las niñas que iban allí cada lunes y cada martes con pretexto de religión, y en realidad, para verse y codearse con sus novios. Vamos, no quería que su capilla sirviese para escandalizar.

Podemos observar que se transmiten los pensamientos del personaje conservando en parte la entonación *(¡Si viviera…!)*, modismos conversacionales *(otro gallo le cantara, miren que, francamente, vamos)*, expresiones subjetivas *(el de arriba, pécora insufrible)*, ironía despectiva del diminutivo *(organito)* e incluso interjecciones idiomáticas *(carástolis)*.

En algunas novelas del siglo XX encontramos un estilo de discurso que consiste en la citación directa de la conciencia del personaje, en la que se entremezclan frases escuchadas, pronunciadas, reflexiones y sensa-

ciones varias. Se trata de ofrecer a los lectores la escucha de la actividad mental del personaje concebida, desde Freud, como un conjunto global de elementos conscientes e inconscientes. A esto lo llamamos **monólogo interior**. Cuando se pretende reflejar la mezcla de sensaciones internas y externas, pensamientos conscientes y afloraciones de lo inconsciente, de forma deliberadamente confusa y sin signos de puntuación que los diferencien, se le llama **flujo o corriente de conciencia**. Aparece en novelas de vanguardia, y constituye una dificultad de lectura importante.

Un ejemplo de monólogo interior lo encontramos en este fragmento de *Tiempo de silencio* (1961, Seix Barral), de Luis Martín Santos:

Si no encuentro taxi no llego. ¿Quién sería el Príncipe Pío? Príncipe, príncipe, principio del fin, principio del mal. Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado. ¡Taxi! ¿Qué más da? El que me vea así. Bueno, a mí qué. Matías, qué Matías ni qué. Cómo voy a encontrar taxi. No hay verdaderos amigos. Adiós amigos. ¡Taxi! Por fin. A Príncipe Pío. Por ahí empecé también. Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin… ¡Qué bonito día, qué cielo más hermoso! No hace frío todavía. […]

Para terminar, hay que hacer notar que normalmente en un cuento vamos a encontrar un narrador que habla desde una sola persona gramatical y normalmente desde un único punto de vista, aunque puede haber variaciones (por ejemplo, de un omnisciente selectivo a un modo dramático) en algunos momentos. En las páginas de una novela podemos encontrar distintos puntos de vista del narrador (omnisciencia más o menos neutra, cambio de punto de vista en un narrador selectivo múltiple) e incluso a veces cambios en la persona gramatical desde la que habla el narrador. Así, por ejemplo, en *Soldados de Salamina* (2001, Tusquets) de Javier Cercas el narrador es interno en 1ª persona en las partes Primera y Tercera, y externo en tercera persona (tendente a la omnisciencia editorial) en la Segunda.

3.3. El espacio y el tiempo (orden y ritmo)

Toda acción se desarrolla en un lugar determinado y durante un cierto periodo de tiempo. Si queremos narrar una historia de forma comprensible y directa, antes incluso de describir a los personajes comenzamos por situarla en un lugar y un momento. Es la fórmula habitual de inicio de los cuentos maravillosos. "Érase una vez, hace muchos años, en un país muy lejano…"

En muchas narraciones los datos de lugar y tiempo no son sino un decorado en el que se desarrolla la acción y no tienen una importancia especial. En cambio, hay relatos que tienen como propósito describir un lugar, una ciudad, o bien los modos de vida de una época determinada. En esos casos estas coordenadas cobran una importancia decisiva. Es el caso, por ejemplo, de novelas como *La colmena* de C. J. Cela, *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares o *El camino* de Miguel Delibes.

A la hora de analizar un relato deberemos analizar siempre espacio y tiempo, puesto que, además de su importancia propia, nos ayudarán a establecer la estructura interna del texto.

3.3.1. El espacio

El lugar o los lugares que aparecen en el relato sirven muy a menudo para apoyar la **caracterización** de los personajes. Es el caso del escudero del *Lazarillo*: el protagonista caracteriza acertadamente a su nuevo amo al recorrer su casa y darse cuenta de su pobreza.

También puede servir para crear una **atmósfera** propicia para que sucedan algunos acontecimientos. Es el caso, por ejemplo, del descenso a la Cueva de Montesinos, en el *Quijote* (II, 22-23): el lugar cerrado, la cueva de profundidad ignorada, es un espacio propicio para las escenas fantásticas que don Quijote relata. Otro caso del mismo tipo es el del cuento de don Juan Manuel "El deán de Santiago y don Illán, mago de Toledo", de *El conde Lucanor*: la profundidad de la cueva y los supuestos poderes mágicos del subsuelo de Toledo suministran la atmósfera adecuada a la alucinación que padece el deán.

La descripción del lugar donde suceden los hechos, o donde viven los personajes, es un elemento esencial en la creación del **ambiente** en que se desarrollará la novela, y tiene una gran importancia en cualquier relato que se proponga la caracterización de grupos o clases sociales, con o sin intención de denuncia.

El espacio puede sernos descrito con abundantes detalles precisos y de forma realista, con matices simbólicos (descripción de Vetusta en las primeras páginas de *La Regenta* de Clarín) o sin ellos. En otros relatos los espacios se describen con muy pocos detalles, con breves pinceladas. Veamos este ejemplo de *El árbol de la ciencia* (1911, edición de 1973, Caro Raggio) de Pío Baroja, que es casi la única descripción de la casa y del cuarto que ocupa el protagonista durante una buena parte de la obra:

La casa era grande, con esos pasillos y recovecos un poco misteriosos de las construcciones antiguas.

Para llegar al nuevo cuarto de Andrés había que subir unas escaleras, lo que le dejaba completamente independiente.

El cuartucho tenía aspecto de celda; Andrés pidió a Margarita le cediera un armario y lo llenó de libros y papeles, colgó en las paredes los huesos del esqueleto que le dio su tío el doctor Iturrioz y dejó el cuarto con cierto aire de antro de mago o de nigromántico.

En ocasiones, como ya se ha dicho, el lugar tiene mucha importancia porque el autor lo utiliza como **símbolo** de un valor positivo o negativo. Este lugar simbólico puede atraer o repeler al protagonista. Es el caso del piso de la calle Aribau en la novela *Nada* de Carmen Laforet, lugar decrépito y oscuro del que la protagonista solo consigue huir al final de la obra. En la ya citada *El árbol de la ciencia*, Alcolea simboliza el atraso español, la desidia, la incultura.

Caso aparte es el de las novelas que pretenden reflejar la vida de toda una ciudad o de un pueblo. Ejemplos de ello pueden ser *Zaragoza*, de B.P. Galdós, que ensalza la resistencia de esta ciudad frente al ejército napoleónico, *La colmena* de C. J. Cela, que es una especie de mosaico sobre el Madrid de la posguerra, o *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza, sobre la Barcelona de finales del siglo XIX.

A veces la descripción del espacio es utilizada por el autor para ofrecer momentos de **lirismo** en las descripciones. También es frecuente, sobre todo en relatos del siglo XIX, que un mismo espacio nos sea descrito de distintas maneras dependiendo del estado de ánimo del protagonista o del personaje narrador: se trata de casos de descripción **subjetiva**. Valga como ilustración este fragmento de *Los pazos de Ulloa* (1886, edición de 1981, Alianza Editorial) de E. Pardo Bazán:

Lo que abarcaba su vista le dejó encantado. El valle ascendía en suave pendiente, extendiendo ante los pazos toda la lozanía de su ladera más feraz. Viñas, castañares, campos de maíz granados o ya segados y tupidas robledas se escalonaban, subían trepando hasta un montecillo, cuya falda gris parecía al sol de un blanco plomizo. Al pie mismo de la torre, el huerto de los pazos semejaba verde alfombra con cenefas amarillentas, en cuyo centro se engastaba la luna de un gran espejo, que no era sino la superficie del estanque. El aire, oxigenado y regenerador, penetraba en los pulmones de Julián, que sintió disiparse inmediatamente parte del vago terror que le infundía la gran casa solariega y lo que de sus moradores había visto.

Para acabar, precisar que al analizar los espacios que aparecen en un cuento o novela nos será útil distinguir entre espacios abiertos o cerrados, públicos o privados, urbanos o rurales, reales o imaginarios.

3.3.2. El tiempo

Hay que distinguir, en primer lugar, varios conceptos:

– El "tiempo o momento de la elocución" es el momento en el que se sitúa la acción de narrar, es decir el momento desde el que el narrador escribe o relata su historia. En muchos relatos en 3ª persona este "tiempo" no es especificado, pero es muy importante en los relatos en 1ª persona. En estos últimos a veces aparece el "presente de narración o elocución", es decir, que el narrador deja de narrar lo pasado para enunciar una frase desde su presente.

– El "tiempo externo" es la época en la que se enmarca la acción.

– El "tiempo interno" es la duración de los sucesos narrados.

Así, por ejemplo, en el *Lazarillo* el "momento de la elocución" corresponde a cuando el protagonista es joven adulto y responde a un requerimiento de "Vuestra Merced" con el relato, el "tiempo externo" es la primera mitad del siglo XVI, y el "tiempo de la narración" o "tiempo interno" abarca la vida de Lázaro, desde su nacimiento hasta el momento de la narración, es decir, unos treinta años.

Nos centramos ahora en el tiempo de lo narrado, es decir, en el "tiempo interno". Muchos relatos se desarrollan de forma **lineal**, es decir que los acontecimientos se presentan al lector en un orden cronológico. Es la forma tradicional de presentar un relato. Respetando este orden cronológico, el autor puede escoger centrarse más en algunos momentos o acciones y omitir algunos periodos intermedios (**elipsis**), o bien resumirlos de forma muy breve (**resumen**). En el mismo *Lazarillo* tenemos ejemplos de ambos fenómenos (Tratado IV y comienzos del VII).

Alguna mayor complicación presentan la analepsis y la prolepsis. La **analepsis**, salto atrás o *flash back* interrumpe el relato lineal de acontecimientos para narrar algo ocurrido anteriormente. La **prolepsis** o anticipación interrumpe el relato para narrar algo que ocurrirá más adelante.

En algunas novelas los autores han optado por presentar acciones y personajes en un deliberado desorden temporal, como es el caso de la primera parte de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, o *Crónica de una muerte anunciada* (1981, Bruguera), cuyo comienzo se reproduce a continuación:

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. "Siempre soñaba con árboles", me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato.

Si la acción que se nos narra es el despertar del protagonista, a las 5.30 de "aquel lunes ingrato", existen dos prolepsis: la primera el anuncio de su muerte próxima, y la segunda las declaraciones de su madre al narrador, 27 años después. Además hay una pequeña analepsis al relatarnos el narrador el contenido de los sueños del personaje.

Otro aspecto relacionado con el tiempo que hay que estudiar en un relato es el **ritmo**, es decir la mayor o menor velocidad con la que se nos narran los acontecimientos.

Para empezar, puede haber momentos en que la narración se interrumpe para dar paso a fragmentos

descriptivos, digresiones reflexivas u otro tipo de **excursos**. En estos casos el *reloj* de la narración queda parado y el lector queda en suspenso a la espera de conocer la continuación argumental. Un ejemplo clásico de este tipo de *parón* (aunque el excurso en este caso sea también narrativo) es el que introduce Cervantes al final del capítulo 8 de la Iª parte del *Quijote*, al dejar a su protagonista en mitad de un combate, las espadas en alto, y no recuperar la narración hasta el final del capítulo siguiente.

Al introducir un diálogo en estilo directo, el autor pone el *reloj* de la narración *al paso* de la lectura: el relato avanza lentamente, al tiempo que el lector va leyéndolo. La narración puede luego acelerarse mediante resúmenes, sincoparse por elipsis o frenarse nuevamente mediante digresiones, descripciones o narración muy detallada de cada uno de los detalles de la acción.

En algunas novelas se narran varias **acciones simultáneas**. Es el caso, por ejemplo, de los libros de caballerías medievales y del siglo XVI, y del *Quijote*. La solución encontrada por los autores de los primeros, y también por Cervantes, es la del *enhebrado*: se narran las acciones de los dos personajes en capítulos alternos (*Quijote*, II, 45-53). En novelas contemporáneas estas acciones pueden corresponder a capítulos o fragmentos no correlativos.

3.4. Estructura

Espacio, tiempo, narrador, personajes y estilo son elementos que contribuyen a dotar a cada relato de una personalidad y unas características propias. Para ser bueno, un relato debe ser coherente y debe tener cohesión, es decir, que sus diferentes partes deben obedecer a un orden, a una lógica interna que conforman su, digamos, *esqueleto*. Esa lógica interna, esa cohesión entre las partes que lo componen, es la que debemos demostrar mediante el análisis de la estructura. Esta estructura es siempre **significante**, es decir, que a través de ella el autor pretende guiar nuestra comprensión de la obra. Incluso en casos extremos de obras *abiertas* que aparentemente no presentan estructura fija (*Rayuela* de Julio Cortázar o *Juego de cartas* de Max Aub), esa misma ausencia de organización argumental nos está informando acerca de la manera en que el autor concibe la novela y la sociedad que ésta puede reflejar.

3.4.1. Argumento y trama

Los sucesos que se narran, ordenados de forma cronológica, constituyen el **argumento o historia**. La forma en que el autor los dispone en la obra (con sus elipsis, analepsis, prolepsis, mayor o menor desorden cronológico, etc.) constituye la **trama o relato**. La trama no tiene por qué aparecer en el mismo orden cronológico del argumento. Como ya hemos visto, un autor puede escoger narrar la misma historia desde varios puntos de vista diferentes, correspondientes a sendos personajes y ordenados en sendas partes.

En una narración tradicional, podemos distinguir entre el **planteamiento**, que presenta espacio, tiempo y personajes e introduce el motivo principal de la acción, el **nudo**, que corresponde al desarrollo de esa acción, y el **desenlace**, que concluye con el éxito o el fracaso del protagonista.

Otros tipos de relato pueden comenzar directamente en el nudo, es decir, que se prescinde de cualquier introducción o planteamiento. A esto se le llama principio **in medias res**. El ejemplo más conocido de la literatura española es el de *La Celestina*, que arranca con este diálogo entre los dos personajes principales:

CALISTO: En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA: ¿En qué, Calisto?

CALISTO: En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase [...]

Si la obra comienza, digamos, por el final, es decir, que el lector encuentra en las primeras páginas el desenlace de la novela, se dice que es un comienzo **in extremas res**. Como ejemplo, a pesar de que la estructura es compleja y hay dos acciones, podría citarse *Réquiem por un campesino español*, de R. J. Sender.

Algunas obras narrativas contienen un **epílogo** (no siempre titulado así), que se diferencia porque la acción relatada en él es posterior al desenlace. Muchas veces nos informa del devenir de los personajes tras un lapso de tiempo no narrado (elipsis), o de las consecuencias varias del desenlace de la acción principal. En la actualidad no suelen aparecer partes previas como la **dedicatoria**, el **prólogo** o la **carta al lector**, que aun siendo a veces obras literarias por sí mismas (los prólogos de Cervantes, por ejemplo), no forman parte de la obra narrativa.

3.4.2. Conjuntos de relatos; relatos insertados

Además de que existen colecciones de relatos, en algunas novelas están insertados pequeños relatos que tienen más o menos relación con su argumento principal.

Los cuentos de una colección pueden no tener más relación común que el autor y la época de redacción o composición, o bien estar conectados entre sí por el estilo y un elemento temático o personaje (*Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, *Libro de buen amor*), o bien **insertarse** todos en un relato básico de tipo diálogo (*El conde Lucanor* de don Juan Manuel), o bien insertarse en otro cuento, como parte de su argumento (*Las mil y una noches*). Este último procedimiento se llama “**de caja china**”.

En cuanto a los relatos insertados en una novela, el clásico en literatura española es el *Quijote*: en su primera parte Cervantes introduce *novelas* breves que tienen muy poca (o ninguna) relación con el argumento principal, y en la segunda opta por insertarlas de forma más coherente y cohesionada con el argumento: así, por ejemplo, la historia de Ricote y su hija Ana Félix se distribuye en diferentes capítulos, se relaciona con el pueblo de Sancho y la –única– experiencia militar de don Quijote, y no supone un corte en la narración.

Es muy frecuente en la narrativa actual que un personaje se convierta, tarde o temprano, en narrador de otro relato, que a veces a su vez contiene personajes que son narradores de otros cuentos, en forma de caja china. Esta técnica tiene la virtud de multiplicar las perspectivas desde las que se enuncia el relato, y por lo tanto enmascarar la del narrador principal.

3.4.3. Capítulos y secuencias

Las novelas tradicionales están divididas en partes y en **capítulos**, siguiendo criterios de tiempo, espacio o simplemente desarrollo argumental. La división en capítulos representa también una cierta ayuda para el lector, por cuanto, muchas veces, el cierre de capítulo contiene una cierta conclusión argumental y es en ese lugar en el que se puede suspender la lectura. En algunas novelas de los siglos XIX y XX se acostumbra, tras una conclusión parcial, comenzar una intriga a final de capítulo, con el fin de crear en el lector la curiosidad por conocer lo narrado en el capítulo siguiente. Esto es típico de la **novela de folletín**, que se publicaba por entregas en la prensa.

Muchos narradores del siglo XX, aunque mantengan la división en partes o capítulos en algunas ocasiones y para los grandes bloques de la obra, prefieren dividir el texto de sus novelas en fragmentos, que podemos llamar **secuencias**, que son más autónomas y flexibles. La secuencia tiene normalmente menor extensión que el capítulo y normalmente no está numerada. Las secuencias que forman los capítulos de, por ejemplo, *La colmena* de C. J. Cela, pueden oscilar entre seis líneas y tres páginas.

3.5. Los personajes

Según la definición que proporciona el D.R.A.E, un personaje es cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria o cinematográfica.

– Personajes individuales y colectivos.

Generalmente, los personajes en una narración suelen ser individuales, pero en ocasiones se trata de las peripecias de un determinado colectivo humano en su conjunto, tal y como sucede en *La Colmena* de Camilo José Cela.

– Personajes redondos y planos

Los personajes **planos** son aquellos que no evolucionan a lo largo de la historia, sino que desempeñan el mismo papel de principio a fin. Algunos personajes planos se denominan **arquetipos**, porque siempre presentan las mismas características, independientemente de la narración de que se trate. En los cuentos, por ejemplo, las princesas y las hadas son siempre hermosas y buenas; las brujas y el lobo son feos y malos.

Los personajes **redondos** se caracterizan porque a lo largo de la narración muestran diferentes aspectos de su personalidad, evolucionan y pueden cambiar de actitud y comportamiento según progresa la acción.

– Personajes principales, secundarios e incidentales

Los personajes se clasifican, asimismo, según su grado de participación en la historia. Cuando se trata de personajes **principales** la acción narrativa se mueve alrededor de ellos y están involucrados directamente en los acontecimientos que se narran. Entre los personajes principales el **protagonista** es el central, el más importante de todos. El **antagonista** es aquel que en muchas narraciones se opone a los propósitos del protagonista. Los personajes **secundarios** tienen una participación menor y no están implicados directamente en la historia que se cuenta.

El personaje **incidental** desempeña un papel intrascendente en la obra. A veces sirve para ayudar a crear ciertos ambientes sociales. Asimismo puede darse el caso del personaje **ausente,** del que se habla en la obra pero no aparece en ella.

3.6. Géneros y subgéneros narrativos

Lo que hoy conocemos como género narrativo es una extensión del significado de género épico, ya que incluye a la novela. Los principales subgéneros narrativos son: **La novela**. El término “novela” procede del italiano *novella,* “noticia”. En francés se denomina *roman*, pero en español la palabra “romance” se utiliza para designar un poema narrativo de la tradición literaria; por eso se adoptó el término italiano. Se trata de una narración de larga extensión en la que se desarrolla una trama, pero donde se presenta también la descripción de personas, lugares, costumbres, etc. En la novela lo más importante son los personajes y el mundo en el que viven.

La novela corta. En ella los sucesos que se relatan no tienen la amplitud de la novela larga, ni tampoco el tratamiento que se da a los personajes. La acción, el tiempo y el espacio, aparecen de una forma condensada, y presentan un ritmo acelerado en el desarrollo de su trama

El cuento. Es la narración de una acción ficticia, de forma sencilla y corta Su desarrollo suele ser lineal, con pocos personajes. El desenlace es la parte más importante del relato.

Tipos de novelas

Las novelas se clasifican atendiendo a diferentes criterios. En primer lugar, se diferencian dos grandes corrientes novelísticas:

Corriente idealista. Se trata de relatos de peripecias y aventuras que se desarrollan en ambientes fantásticos o idílicos. Los personajes pueden tener características extraordinarias. Los libros de caballerías, y las novelas pastoriles o moriscas, pertenecen a esta corriente.

Corriente realista. La narración es un reflejo de la realidad y las peripecias que en ellas se relatan son verosímiles. Dentro de esta corriente cabría distinguir entre novela psicológica, que analiza los caracteres de los personajes y la novela de costumbres, más centrada en la descripción de ambientes y colectivos sociales.

Ya pertenezcan a una u otra corriente, presentamos algunos tipos de novelas, atendiendo a su contenido:

De los siglos XVI y XVII

Libros de caballerías. El protagonista es un personaje que hereda las características del héroe épico, como aventurero y fiel enamorado, capaz de las más inverosímiles hazañas. *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo.

Novela pastoril. Peripecias amorosas de pastores refinados en una naturaleza idílica que presenta una acción complicada y lenta. *La Galatea* de Cervantes.

Novela morisca. Los protagonistas son musulmanes caballeros y galantes en un ambiente exótico y lleno de colorido. *Historia del abencerraje y de la hermosa Jarifa*, anónimo.

Novela bizantina. Antecesora de la moderna novela de aventuras: dos jóvenes tienen que superar una serie de pruebas: separaciones, viajes peligrosos, naufragios, cautiverio, etc., hasta que finalmente, consiguen que su amor triunfe de todos los contratiempos. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes.

Novela cortesana. Se trata del subgénero narrativo correspondiente a la comedia de capa y espada. Es una narración breve de ambientación urbana, casi siempre de temática amorosa.

Novela picaresca. Su protagonista es un pícaro, es decir, un personaje marginal, de baja extracción social, que desde muy joven se gana la vida trabajando como mozo de muchos amos. El *Lazarillo de Tormes*, anónimo, y algunas *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes.

Subgéneros actuales

Novela policíaca. Plantea enigmas para que el detective pueda resolverlos mediante deducciones que se presentan también al lector. *Los mares del sur* de Manuel Vázquez Montalbán.

Novela de aprendizaje. Narra la historia de un personaje a lo largo del camino de su formación desde la adolescencia a la madurez. *El viento de la Luna* de Antonio Muñoz Molina.

Novela de aventuras. En su argumento aparecen viajes, misterios y peligros.

Novela de ciencia-ficción. Relata acontecimientos posibles en un marco espacio-temporal puramente imaginario, cuya verosimilitud se fundamenta narrativamente en los campos de las ciencias físicas, naturales. *Sin noticias de Gurb* de Eduardo Mendoza.

Novela histórica. Pretende ser un fresco de una época histórica más o menos lejana. *Episodios nacionales* de Pérez Galdós.

BIBLIOGRAFÍA

BOWLING LAWRENCE EDWARD (1950), "What is the stream of consciousness technique?", *PMLA* nº 65, New York, 1950, pp. 333-345.

ESTÉBANEZ CALDERÓN DEMETRIO (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

FRIEDMAN NORMAN (1955), "Point of view in fiction: the development of a critical concept", *PMLA* nº 70, New York, 1955, pp. 1160-1184.

3.7. Textos y ejercicios

TEXTO 1

En una villa de moros vivían un padre y su hijo, que tenía muchas cualidades pero no era tan rico como para realizar sus proyectos y sueños. Por eso el chico estaba siempre muy preocupado, pues siendo tan emprendedor no tenía medios ni dinero.

En aquella misma villa vivía otro hombre mucho más distinguido y más rico que el primero, que sólo tenía una hija, de carácter muy distinto al del chico, pues cuanto en él había de bueno, lo tenía ella de malo, por lo cual nadie en el mundo querría casarse con aquel diablo de mujer.

[El muchacho, convencido de que no va a recibir herencia de su padre, le pide a este que le permita casarse con la chica. El padre en principio se niega pero el muchacho insiste tanto que acaba por convencerle. Siguen las conversaciones entre los padres, en las que el padre de la chica advierte al del chico que si se casan el novio corre incluso peligro de muerte.]

Celebrada la boda, llevaron a la novia a casa de su marido y, como eran moros, siguiendo sus costumbres les prepararon la cena, les pusieron la mesa y los dejaron solos hasta la mañana siguiente. Pero los padres y parientes del novio y de la novia estaban con mucho miedo, pues pensaban que al día siguiente encontrarían al joven muerto o muy mal herido.

Al quedarse los novios solos en su casa, se sentaron a la mesa y, antes de que ella pudiese decir nada, miró el novio a una y otra parte y, al ver a un perro, le dijo ya bastante airado:

– ¡Perro, danos agua para las manos!

El perro no lo hizo. El mancebo comenzó a enfadarse y le ordenó con más ira que les trajese agua para las manos. Pero el perro seguía sin obedecerle. Viendo que el perro no lo hacía, el joven se levantó muy enfadado de la mesa y, cogiendo la espada, se lanzó contra el perro, que, al verlo venir así, emprendió una veloz huida, perseguido por el mancebo, saltando ambos por entre la ropa, la mesa y el fuego; tanto lo persiguió que, al fin, el mancebo le dio alcance, lo sujetó y le cortó la cabeza, las patas y las manos, haciéndolo pedazos y ensangrentando toda la casa, la mesa y la ropa.

Después, muy enojado y lleno de sangre, volvió a sentarse a la mesa y miró en derredor. Vio un gato, al que mandó que trajese agua para las manos; como el gato no lo hacía, le gritó:

– ¡Cómo, falso traidor! ¿No has visto lo que he hecho con el perro por no obedecerme? Juro por Dios que, si tardas en hacer lo que mando, tendrás la misma muerte que el perro.

El gato siguió sin moverse, pues tampoco es costumbre suya llevar el agua para las manos. Como no lo

hacía, se levantó el mancebo, lo cogió por las patas y lo estrelló contra una pared, haciendo de él más de cien pedazos y demostrando con él mayor ensañamiento que con el perro.

Así, indignado, colérico y haciendo gestos de ira, volvió a la mesa y miró a todas partes. La mujer, al verle hacer todo esto, pensó que se había vuelto loco y no decía nada.

[El joven vuelve a la mesa y repite la operación, aún con más saña, contra el caballo.]

Al ver su mujer que mataba al caballo, aunque no tenía otro, y que decía que haría lo mismo con quien no le obedeciese, pensó que no se trataba de una broma y le entró tantísimo miedo que no sabía si estaba viva o muerta.

Él, así, furioso, ensangrentado y colérico, volvió a la mesa, jurando que, si mil caballos, hombres o mujeres hubiera en su casa que no le hicieran caso, los mataría a todos. Se sentó y miró a un lado y a otro, con la espada llena de sangre en el regazo; cuando hubo mirado muy bien, al no ver a ningún ser vivo sino a su mujer, volvió la mirada hacia ella con mucha ira y le dijo con muchísima furia, mostrándole la espada:

– Levántate y dame agua para las manos.

La mujer, que no esperaba otra cosa sino que la despedazaría, se levantó a toda prisa y le trajo el agua que pedía. Él le dijo:

– ¡Ah! ¡Cuántas gracias doy a Dios porque has hecho lo que te mandé! Pues de lo contrario, y con el disgusto que estos estúpidos me han dado, habría hecho contigo lo mismo que con ellos.

Después le ordenó que le sirviese la comida y ella le obedeció. Cada vez que le mandaba alguna cosa, tan violentamente se lo decía y con tal voz que ella creía que su cabeza rodaría por el suelo.

Así ocurrió entre los dos aquella noche, que nunca hablaba ella sino que se limitaba a obedecer a su marido. Cuando ya habían dormido un rato, le dijo él:

– Con tanta ira como he tenido esta noche, no he podido dormir bien. Procura que mañana no me despierte nadie y prepárame un buen desayuno.

Cuando aún era muy de mañana, los padres, madres y parientes se acercaron a la puerta y, como no se oía a nadie, pensaron que el novio estaba muerto o gravemente herido. Viendo por entre las puertas a la novia y no al novio, su temor se hizo muy grande.

Ella, al verlos junto a la puerta, se les acercó muy despacio y, llena de temor, comenzó a increparles:

– ¡Locos, insensatos! ¿Qué hacéis ahí? ¿Cómo os atrevéis a llegar a esta puerta? ¿No os da miedo hablar? ¡Callaos! Si no, todos moriremos, ¡vosotros y yo!

Al oírla decir esto, quedaron muy sorprendidos. Cuando supieron lo ocurrido entre ellos aquella noche, sintieron gran estima por el mancebo porque había sabido imponer su autoridad y hacerse con el gobierno de su casa. Desde aquel día en adelante, fue su mujer muy obediente y llevaron muy buena vida.

Pasados unos días, quiso su suegro hacer lo mismo que su yerno, para lo cual mató un gallo; pero su mujer le dijo:

– En verdad, don Fulano, que te decides muy tarde, porque de nada te valdría aunque matases cien caballos: antes tendrías que haberlo hecho, que ahora nos conocemos de sobra.

Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Cuento XXXV, “Lo que sucedió a un mancebo que casó con una muchacha muy rebelde”, siglo XIV (hacia 1335). Texto adaptado sobre la versión modernizada de Juan Viñedo, en www.cervantesvirtual.com.

CUESTIONES

1. Este fragmento es el relato que Patronio cuenta al Conde Lucanor, y por lo tanto se *enmarca* en un diálogo entre estos personajes, como el resto de los cuentos de la obra. Defina la estructura del fragmento, separando planteamiento, nudo, desenlace y epílogo. Fíjese en la estructura tripartita del nudo.
2. Determine cuál es el tipo de narrador del fragmento.
3. ¿Qué función tienen aquí las intervenciones en estilo o discurso directo?
4. Determine espacio y tiempo de narración en la acción principal. ¿Es importante que ambos sean reducidos? Justifique su respuesta.

TEXTO 2

Era temprano cuando encontré a este mi tercer amo, y me llevó tras él por gran parte de la ciudad. Pasábamos por las plazas donde se vendía pan y otras provisiones. Yo pensaba y aun deseaba que allí me quisiera cargar de lo que se vendía, porque era justo la hora en que se suele proveer de lo necesario; mas con rápidos pasos pasaba por estas cosas. “Quizás lo de aquí no le gusta –decía yo– y querrá que lo compremos en otro lugar.”

De esta manera anduvimos hasta que dieron las once. Entonces entró en la catedral, y yo tras él, y muy devotamente le vi oír misa y los otros oficios religiosos, hasta que todo acabó y la gente se fue. Entonces salimos de la iglesia.

A buen paso comenzamos a ir por una calle abajo. Yo iba el más alegre del mundo en ver que no nos habíamos ocupado en buscar de comer. Bien consideré que debía ser hombre, mi nuevo amo, de los que compran de una vez para toda la semana, y que ya la comida estaría a punto tal y como yo la deseaba y aun la necesitaba.

En ese momento dio el reloj la una, y llegamos a una casa ante la cual mi amo se paró, y yo con él; y dejando caer el cabo de la capa sobre el lado izquierdo, sacó una llave de la manga y abrió su puerta y entramos en casa; ésta tenia la entrada tan oscura y lóbrega que parece que daba miedo a los que en ella entraban, aunque dentro había un patio pequeño y cuartos de tamaño razonable.

Una vez entrados, mi amo se quitó la capa y, preguntando si tenía las manos limpias, la sacudimos y doblamos, y muy limpiamente soplando un poyo que allí estaba, la puso en él. Y hecho esto, se sentó junto a ella, preguntándome con mucho detalle de dónde era y como había venido a aquella ciudad; y yo le respondí más extensamente de lo que hubiera querido, porque me parecía que era más hora de mandar poner la mesa y vaciar la olla en un plato, que de lo que me pedía. Con todo eso, yo le informé de mi persona lo mejor que mentir supe, diciendo mis bienes y callando lo demás, porque me parecía que no era un lugar apropiado para ello.

Esto hecho, estuvo así un poco, y yo en seguida vi mala señal, por ser ya casi las dos y no verle más disposiciones para comer que a un muerto.

Después de esto, reflexionaba en que la puerta estaba cerrada con llave y en que no se oían arriba ni abajo pasos de persona viva por la casa. Todo lo que yo había visto eran paredes, sin ver en ella sillas, ni banco, ni mesa, ni aun un arcón como el del clérigo. En fin, que parecía una casa encantada. Estando así, me dijo:

– Tú, mozo, ¿has comido?

– No, señor –dije yo–, que aún no habían dado las ocho cuando me encontré con vuestra merced.

– Pues, aunque era temprano, yo ya había almorzado, y cuando así como algo, que sepas que paso así hasta la noche. Por eso, arréglatelas como puedas, que después cenaremos.

Vuestra merced crea, cuando esto le oí, que estuve a punto de desmayarme, no tanto de hambre como por darme cuenta de mi mala suerte. Allí se me representaron de nuevo mis fatigas, y volví a llorar mis penalidades; allí se me vino a la memoria la reflexión que hacia cuando me pensaba ir del clérigo, diciendo que aunque aquel era desventurado y mísero, quizás encontraría a otro peor: finalmente, allí lloré mi penosa vida pasada y mi cercana muerte venidera. [...]

"¡Bendito seáis vos, Señor –quedé yo diciendo–, que dais la enfermedad y ponéis el remedio! ¿Quién encontrará a aquel mi señor que no piense, según va de contento, que ha cenado bien anoche y dormido en buena cama, y aun ahora que es temprano, no piense que ha almorzado bien? ¡Grandes secretos son, Señor, los que vos hacéis y las gentes ignoran! ¿A quién no engañará aquella buena disposición y razonable ropa, y quién pensará que aquel hombre elegante se pasó ayer todo el día sin comer, con aquel mendrugo de pan que su criado Lázaro llevó un día y una noche en el arca de su seno, donde no se le podía pegar mucha limpieza, y hoy, lavándose las manos y cara, a falta de toalla, se limpiaba con el faldón de la camisa? Nadie por cierto lo sospechará. ¡Oh Señor, y cuantos de estos debéis vos tener derramados por el mundo, que padecen por la negra que llaman honra lo que por vos no sufrirían!"

ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*,
tratado III, 1554. Texto adaptado.

CUESTIONES

1. Determine el tipo de narrador del fragmento, y la importancia que esto puede tener para lo que pretende transmitir el autor.
2. En el fragmento hay dos tipos distintos de discurso directo. Localícelos y explique sus diferencias.
3. Estudie el tratamiento del espacio en el fragmento y su función.
4. ¿Hay un *narratario* en este fragmento? Localícelo. ¿Cuál puede ser la razón de que aparezca en ese momento concreto?

TEXTO 3

Todo esto que don Quijote decía lo escuchaba un escudero de los que el coche acompañaban, que era vizcaíno, el cual, viendo que no quería dejar pasar el coche adelante, sino que decía que en seguida había de dar la vuelta al Toboso, se fue para don Quijote y, cogiéndolo de la lanza, le dijo, en mala lengua castellana y peor vizcaína, de esta manera:

– Anda, caballero que mal andes; por el Dios que me crió, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaíno.

Le entendió muy bien don Quijote, y con mucho sosiego le respondió:

– Si fueras caballero, como no lo eres, yo ya hubiera castigado tu sandez y atrevimiento, infeliz criatura.

A lo cual replicó el vizcaíno:

– ¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas, ¡el agua cuán rápido verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo, y mientes que mira si otra dices cosa.

– Ahora lo veredes, dijo Agrajes –respondió don Quijote.

Y arrojando la lanza en el suelo, sacó su espada y embrazó su rodela, y arremetió al vizcaíno, con determinación de quitarle la vida. El vizcaíno, que así le vio venir, aunque quisiera apearse de la mula, que, por ser de las malas de alquiler, no había que fiarse de ella, no pudo hacer otra cosa sino sacar su espada; pero le vino bien que se halló junto al coche, de donde pudo tomar una almohada, que le sirvió de escudo, y luego se fueron el uno para el otro, como si fueran dos mortales enemigos. La demás gente hubiera querido ponerlos en paz; mas no pudo, porque decía el vizcaíno en sus mal trabadas razones que si no le dejaban acabar su batalla, que él mismo había de matar a su ama y a toda la gente que se lo estorbase. La señora del coche, admirada y temerosa de lo que veía, hizo al cochero que se desviase de allí algún poco, y desde lejos se puso a mirar la rigurosa contienda, en el discurso de la cual dio el vizcaíno una gran cuchillada a don Quijote, encima de un hombro, por encima de la rodela, que, de dársela sin defensa, le abriera hasta la cintura. Don Quijote, que sintió la pesadumbre de aquel desaforado golpe, dio una gran voz, diciendo:

– ¡Oh señora de mi alma, Dulcinea, flor de la fermosura, socorred a este vuestro caballero, que por satisfacer a la vuestra mucha bondad, en este riguroso trance se halla!

El decir esto, y el apretar la espada, y el cubrirse bien de su rodela, y el arremeter al vizcaíno, todo fue en un tiempo, llevando determinación de aventurarlo todo a la de un golpe solo.

El vizcaíno, que así le vio venir contra él, bien entendió por su denuedo su coraje, y determinó de hacer lo mismo que don Quijote; y así, le aguardó bien cubierto de su almohada, sin poder rodear la mula a una ni a otra parte; que ya, de puro cansada y no hecha a semejantes niñerías, no podía dar un paso. Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno, con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba asimismo levantada la espada y aforrado con su almohada, y todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban; y la señora del coche y las demás criadas suyas estaban haciendo mil votos y ofrecimientos a todas las imágenes y casas de devoción de España, por que Dios librase a su escudero y a ellas de aquel tan grande peligro en que se hallaban. Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que de este famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte.

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*,
I, 8, 1605, texto adaptado.

CUESTIONES

1. Determine la estructura del fragmento, que es el final del capítulo octavo de la obra.
2. ¿Qué tipo de narrador encontramos aquí? ¿Hay alguna diferencia en las últimas 9 líneas?

3. Leemos esto al final del capítulo octavo, en una Primera parte que consta de 52 capítulos. ¿Qué puede pensar el lector de la continuación de la historia? ¿Con qué finalidad escribe esto Cervantes?
4. Con ayuda de su profesor, estudie en qué sentido las intervenciones en estilo directo son caracterizadoras de personaje.

TEXTO 4

El dómine Cabra

Entramos, primer domingo después de Cuaresma, en poder del hambre viva, porque tal laceria no admite encarecimiento. Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir para quien sabe el refrán), los ojos avecindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas bubas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagabundos se los habían desterrado; el gaznate largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de come forzada de la necesidad; los brazos secos, las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirando de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas. Su andar muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro. La habla ética; la barba grande, que nunca se la cortaba por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver la mano del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol ratonado con mil gateras y guarniciones de grasa; era de cosa que fue paño, con los fondos en caspa. La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul. Llevábala sin ceñidor; no traía cuello ni puños. Parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera y corta, lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. Pues su aposento, aun arañas no había en él. Conjuraba los ratones de miedo que no le royesen algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo, y dormía siempre de un lado por no gastar las sábanas Al fin, él era archipobre y protomiseria.

Francisco de Quevedo, *El Buscón* (1626),
Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 31-32

CUESTIONES

1. ¿En qué orden se describe el cuerpo del dómine Cabra? ¿Qué otros detalles se destacan después?
2. Algunas cosas adquieren rasgos humanos y al revés, el dómine a veces se cosifica. Señale dónde.
3. Explique con claridad cómo era la nariz del dómine, descrita con abundancia de juegos conceptistas.
4. Señale dos palabras inventadas por Quevedo e intente explicar su significado.
5. ¿Es realista esta descripción? Argumente su respuesta.

TEXTO 5

Alrededor de la catedral se extendía, en estrecha zona, el primitivo recinto de Vetusta. Comprendía lo que se llamaba el barrio de *la Encimada* y dominaba todo el pueblo que se había ido estirando por el Noreste y el Sudeste. Desde la torre se veía, en algunos patios y jardines de casas viejas y ruinosas, restos de la antigua muralla, convertidos en terrados o paredes medianeras, entre huertos y corrales. La Encimada era el barrio noble y el barrio pobre de Vetusta. Los más linajudos y los más andrajosos vivían allí, cerca unos de otros, aquellos a sus anchas, los otros apiñados[1]. El buen vetustense era de la Encimada. […]

A pesar de esta injusticia distributiva que don Fermín tenía debajo de sus ojos, sin que le irritara, el buen canónigo amaba el barrio de la catedral, aquel hijo predilecto de la Basílica, sobre todos. La Encimada era su imperio natural, la metrópoli del poder espiritual que ejercía. El humo y los silbidos de la fábrica le hacían dirigir miradas recelosas al Campo del Sol; allí vivían los rebeldes; los trabajadores sucios, negros por el carbón y el hierro amasados con sudor; los que escuchaban con la boca abierta a los energúmenos que les predicaban igualdad, federación, reparto, mil absurdos, y a él no querían oírle cuando les hablaba de premios celestiales, de reparaciones de ultra-tumba. No era que allí no tuviera ninguna influencia, pero la tenía en los menos[2]. Cierto que cuando allí la creencia pura, la fe católica arraigaba, era con robustas raíces, como con cadenas de hierro. Pero si moría un obrero bueno, creyente, nacían dos, tres, que ya jamás oirían hablar de resignación, de lealtad, de fe y obediencia. El Magistral[3] no se hacía ilusiones. El Campo del Sol se les iba. Las mujeres defendían allí las últimas trincheras. Poco tiempo antes del día en que De Pas meditaba así, varias ciudadanas del barrio de obreros habían querido matar a pedradas a un forastero que se titulaba pastor protestante; pero estos excesos, estos paroxismos de la fe moribunda más entristecían que animaban al Magistral. –No, aquel humo no era de incienso, subía a lo alto, pero no iba al cielo; aquellos silbidos de las máquinas le parecían burlescos, silbidos de sátira, silbidos de látigo. Hasta aquellas chimeneas delgadas, largas, como monumentos de una idolatría, parecían parodias de las agujas de las iglesias…

El Magistral volvía el catalejo al Noroeste, allí estaba la *Colonia*, la Vetusta novísima, tirada a cordel[4], deslumbrante de colores vivos con reflejos acerados; parecía un pájaro de los bosques de América, o una india brava adornada con plumas y cintas de tonos discordantes. Igualdad geométrica, desigualdad, anarquía cromáticas. En los tejados todos los colores del iris como en los muros de Ecbátana; galerías de cristales robando a los edificios por todas partes la esbeltez que podía suponérseles; alardes de piedra inoportunos, solidez afectada, lujo vocinglero. La ciudad del sueño de un indiano[5] que va mezclada con la ciudad de un usurero o de un mercader de paños o de harinas que se quedan y edifican despiertos.

Leopoldo Alas, "Clarín"(1884), *La Regenta*, cap. 1,
Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 17-19

CUESTIONES

1. Determine el tema del fragmento.
2. Defina el tipo de narrador que aparece en el texto. ¿Qué relaciones tiene aquí con el personaje de don Fermín de Pas, el Magistral?

[1] *apiñados*: amontonados, juntos en una pequeña superficie.
[2] *en los menos*: en una minoría, en muy pocos.
[3] *Magistral*: cargo importante para este eclesiástico, que ejerce su trabajo en la catedral (es uno de los canónigos).
[4] *tirada a cordel*: de calles de trazado recto, de urbanismo cuidado y moderno.
[5] *indiano*: el que había ido a América ("las Indias") para hacer fortuna.

3. Analice el espacio (espacios descritos y espacio en que se sitúa el personaje)y sus valores simbólicos.
4. En algunas frases podemos encontrar elementos que se acercan al estilo indirecto libre. Localícelos y explique en qué se diferencian del estilo indirecto.

TEXTO 6

Los dos reyes y los dos laberintos

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó a construir un laberinto tan complejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribo sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: “Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que veden el paso.” Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en la mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.

JORGE LUIS BORGES, *Leyenda arábiga (Historia de los dos reyes y los dos laberintos, como nota de Burton)*, El Hogar, 16 de junio de 1939

CUESTIONES

1. Este relato de Borges tiene la apariencia de transcripción de un relato oral. ¿En qué se percibe? ¿Quién es el narrador?
2. ¿Cuál es el tema de este cuento?
3. ¿Qué referencias religiosas aparecen en el texto?
4. ¿Qué le parece lo que hizo el rey de Babilonia? Explique lo que haría usted en su caso y por qué razón.

TEXTO 7

Hacía un frío de mil demonios. Me había citado a las siete y cuarto en la esquina de Venustiano Carranza y San Juan de Letrán. No soy de esos hombres absurdos que adoran el reloj reverenciándolo como una deidad inalterable. Comprendo que el tiempo es elástico y que cuando le dicen a uno a las siete y cuarto, lo mismo da que sean las siete y media. Tengo un criterio amplio para todas las cosas. Siempre he sido un hombre muy tolerante: un liberal de la buena escuela. Pero hay cosas que no se pueden aguantar por muy liberal que uno sea. Que yo sea puntual a las citas no obliga a los demás sino hasta cierto punto; pero ustedes reconocerán conmigo que ese punto existe. Ya dije que hacía un frío espantoso. Y aquella condenada

esquina abierta a todos los vientos. Las siete y media, las ocho menos veinte, las ocho menos diez. Las ocho. Es natural que ustedes se pregunten que por qué no lo dejé plantado. La cosa es muy sencilla: yo soy un hombre respetuoso de mi palabra, un poco chapado a la antigua, si ustedes quieren, pero cuando digo una cosa, la cumplo. Héctor me había citado a las siete y cuarto y no me cabe en la cabeza el faltar a una cita. Las ocho y cuarto, las ocho y veinte, las ocho y veinticinco, las ocho y media, y Héctor sin venir. Yo estaba positivamente helado: me dolían los pies, me dolían las manos, me dolía el pecho, me dolía el pelo. La verdad es que si hubiese llevado mi abrigo café, lo más probable es que no hubiera sucedido nada. Pero ésas son cosas del destino y les aseguro que a las tres de la tarde, hora en que salí de casa, nadie podía suponer que se levantara aquel viento. Las nueve menos veinticinco, las nueve menos veinte, las nueve menos cuarto. Transido, amoratado… Llegó a las nueve menos diez: tranquilo, sonriente y satisfecho. Con su grueso abrigo gris y sus guantes forrados:

– ¡Hola, mano!

Así, sin más. No lo pude remediar: lo empujé bajo el tren que pasaba.

Max Aub (1957), *Crímenes ejemplares*,
Madrid, Calambur, 1996, pp. 44-45

CUESTIONES

1. Localice y busque en el diccionario todas las palabras cuyo significado no conozca.
2. Explique de qué tipo es el narrador de este texto.
3. ¿A quién se está dirigiendo? Anote algún ejemplo.
4. Anote las referencias temporales que aparecen y trate de explicar de qué manera el transcurso del tiempo juega un papel fundamental en el cuento.
5. Busque datos biográficos del autor.
6. Escriba un final diferente para este cuento.

TEXTO 8
El eclipse

Cuando fray Bartolomé Arrazola se sintió perdido aceptó que ya nada podría salvarlo. La selva poderosa de Guatemala lo había apresado, implacable y definitiva. Ante su ignorancia topográfica se sentó con tranquilidad a esperar la muerte. Quiso morir allí, sin ninguna esperanza, aislado, con el pensamiento fijo en la España distante, particularmente en el convento de los Abrojos, donde Carlos Quinto condescendiera[6] una vez a bajar de su eminencia para decirle que confiaba en el celo religioso de su labor redentora.[7]

Al despertar se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impasible que se disponían a sacrificarlo ante un altar, un altar que a Bartolomé le pareció como el lecho en que descansaría, al fin, de sus temores, de su destino, de sí mismo.

[6] *condescendiera* (uso culto del imperfecto de subjuntivo): se había dignado.

[7] *celo… redentora*: ardor, empeño religioso de su trabajo de redención (salvación) de los indios.

Tres años en el país le habían conferido un mediano dominio de las lenguas nativas. Intentó algo. Dijo algunas palabras que fueron comprendidas.

Entonces floreció en él una idea que tuvo por digna de su talento y de su cultura universal y de su arduo conocimiento de Aristóteles. Recordó que para ese día se esperaba un eclipse total de sol. Y dispuso, en lo más íntimo, valerse de aquel conocimiento para engañar a sus opresores y salvar la vida.

– Si me matáis –les dijo– puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura.

Los indígenas lo miraron fijamente y Bartolomé sorprendió la incredulidad en sus ojos. Vio que se produjo un pequeño consejo, y esperó confiado, no sin cierto desdén.

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles.

Augusto Monterroso (1959), *El eclipse y otros cuentos*,
Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 5-6

CUESTIONES

1. Determine la estructura del fragmento.
2. Localice e indique la importancia de las dos elipsis que se producen.
3. El punto de vista del narrador en el último párrafo, ¿es el mismo que en el resto del cuento? Justifique su respuesta.
4. A modo de conclusión, explique de qué forma el uso de saltos temporales y los cambios de punto de vista del narrador son útiles para construir un cuento de desenlace sorprendente.

TEXTO 9

De nuevo se volvió sociable, casi tanto como de chiquito. Los domingos aparecía en la misa de doce (a veces lo veíamos comulgar) y a la salida se acercaba a las muchachas del barrio ¿cómo están?, qué hay Teresita, ¿íbamos al Parque?, que nos sentáramos en esa banca que había sombrita. En las tardes, al oscurecer, bajaba a la Pista de Patinaje y se caía y se levantaba, chistoso y conversador, ven ven Teresita, él le iba a enseñar, ¿y si se caía?, no qué va, él le daría la mano, ven ven, una vueltecita no más, y ella bueno, coloradita y coqueta, una sola pero despacito, rubiecita, potoncita[8] y con sus dientes de ratón, vamos pues. Le dio también por frecuentar el «Regatas», papá, que se hiciera socio, todos sus amigos iban y su viejo okey[9], compraré una acción, ¿iba a ser boga[10], muchacho?, sí y el Bowling de la Diagonal. Hasta se daba sus vueltas los domingos en la tarde por el Parque Salazar, y se lo veía siempre risueño, Teresita ¿sabía en qué se parecía un elefante a Jesús?, servicial, ten mis anteojos, Teresita, hay mucho sol, hablador, ¿qué

[8] *potoncita*: de trasero voluminoso.

[9] *okey*: de acuerdo, "O.K.", escrito como se pronuncia en español.

[10] *ser boga*: ponerse de moda.

novedades, Teresita, por tu casa todos bien? y convidador ¿un hot-dog, Teresita, un sandwichito, un milk-shake?

Ya está, decía Fina, le llegó su hora, se enamoró. Y Chabuca qué templado[11] estaba, la miraba a Teresita y se le caía la baba, y ellos en las noches, alrededor de la mesa de billar, mientras lo esperábamos ¿le caerá[12]?, Choto ¿se atreverá?, y Chingolo ¿Tere sabrá? Pero nadie se lo preguntaba de frente y él no se daba por enterado con las indirectas, ¿viste a Teresita?, sí, ¿fueron al cine?, a la de Ava Gardner, a la matiné[13], ¿y qué tal? buena, bestial, que fuéramos, no se la pierdan. Se quitaba el saco[14], se arremangaba la camisa, cogía el taco, pedía cerveza para los cinco, jugaban y una noche, luego de una carambola real, a media voz, sin mirarnos: ya está, lo iban a curar.

Mario Vargas Llosa (1967), *Los cachorros*, cap. 4,
Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 70-71

CUESTIONES

1. Defina el tema del fragmento.
2. En el fragmento se suceden, sin distinción tipográfica, la voz del narrador, frases en indirecto libre e intervenciones en estilo directo. Localice al menos un ejemplo de cada uno de estos discursos.
3. Localice al menos tres casos en que aparezca un español (americano) coloquial, informal, hablado. ¿Qué se ganaría y qué se perdería si el autor hubiera utilizado un español neutro y culto?
4. Intente determinar cuál es el tiempo interno y el tiempo externo. ¿Hay alguna parte en que se concrete el tiempo, como en una escena?

[11] *templado*: moderado, contenido.
[12] *le caerá*: se le declarará (amorosamente).
[13] *matiné*: sesión cinematográfica matinal o de primeras horas de la tarde.
[14] *saco*: chaqueta.

4. El TEATRO

(Ana de Miguel)

4.1. Introdución

En la historia del teatro y de la crítica teatral no siempre se ha valorado de igual modo la importancia del texto o de la representación escénica. Ya desde sus orígenes, por su naturaleza representativa, este género aparece considerado no sólo en su dimensión textual, sino también escénica, pues el teatro es ante todo espectáculo. Por ello, a la hora de considerar la obra dramática, será necesario atender a estas dos dimensiones: texto y espectáculo.

4.2. Características generales: texto dramático y espectáculo

4.2.1. El texto dramático

Comencemos por la primera dimensión, el texto y sus constituyentes: autor, diálogos, monólogos, acotaciones, personajes, apartes… y su natural interlocutor, el lector.

- El **autor** elabora un texto escrito, es el creador de la historia y de los personajes; elige el tono y el lenguaje de la pieza; incluye elementos como el movimiento, el espacio, los gestos y construirá su discurso en prosa, generalmente dialogado y descriptivo en las acotaciones; pero puede introducir el verso ocasionalmente. Hay épocas de la Literatura en que este género se escribía de manera predominante con formas estróficas: Lope de Vega, Calderón o el Duque de Rivas, quien en su *Don Álvaro o la fuerza del sino* mezcla verso y prosa.
- El **diálogo** es el modo de comunicación entre los personajes que intervienen en la obra dramática. Ante la inexistencia de un narrador que otorgue la palabra, cada personaje se expresa directamente y manifiesta su individualidad, dando réplica a su interlocutor. A través de los diálogos conocemos el carácter y la manera de pensar de cada personaje: lo externo, lo aparente o lo profundo de quienes afrontan las situaciones dramáticas.
- El **monólogo** suele estar protagonizado por uno de los personajes que queda a solas en el escenario; a través de él aflora su mundo interno, oculto, ignorado por los demás integrantes del drama: pensamientos o reflexiones que dirige al público lector. En ocasiones, el monólogo contiene implícito el desenlace e incorpora el clímax.
- Las **acotaciones** son indicaciones que no pronuncian los personajes; desempeñan un papel importante en la construcción del género dramático y es un recurso que permite al autor precisar el lenguaje directo de los personajes con indicaciones relativas a su intención, a las acciones que lo acompañan, al ambiente en que se pronuncia… Generalmente, la acotación va entre paréntesis y hay una gran variedad, desde las meramente funcionales, totalmente asépticas; hasta las esperpénticas o poéticas, dotadas de valor literario propio, que aportan una visión muy personal del autor respecto de su obra: Valle Inclán en *Luces de Bohemia* o García Lorca en *La casa de Bernarda Alba*; otras veces con valor

de comicidad añadido al texto, así las intromisiones de Mihura en la acción dramática en *Tres Sombreros de Copa*.

- Existen textos teatrales en los que no se utiliza este recurso, sino que es el parlamento directo de los **personajes** el que suple las indicaciones susceptibles de ser señaladas por la acotación. En estos casos el autor exige un **lector** atento a la evolución de cada personaje: a sus palabras, lo que dice y cómo lo dice; a las modulaciones de sus enunciados, exclamaciones, interrogaciones; a los mensajes implícitos que el lector ha de leer entre líneas, en definitiva, será la interacción personaje-lector la que guíe la interpretación del texto.
- A través de los **apartes** el personaje –en la representación se dirige al público, generalmente hablando en voz baja y fingiendo discreción o complicidad–, muestra su verdadero sentir y pensar en torno a una situación determinada; lo hace ante el resto de personajes que están con él en escena, pero sin que éstos se den cuenta, de modo que quedan al margen. Muchas veces denotan actitudes maliciosas, hipocresía o la expresión de lo opuesto a lo que se desarrolla en la escena. Tienen gran relevancia en el teatro del Siglo de Oro, con una predominante función cómica.

EJERCICIO DE COMPROBACIÓN

a) Te proponemos un fragmento de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, para que leas y localices los elementos que el autor utiliza en su texto y de los que hemos hablado con anterioridad.

b) Fíjate en los diálogos: su extensión, su intención, cómo son las réplicas… ¿qué impresión recibes como lector? Compárala con la de los demás.

c) Aparecen tres personajes en escena: ¿crees que tienen la misma importancia, por qué? Sus palabras nos dan información sobre su carácter ¿qué podemos afirmar de cada uno?

d) Leed también el monólogo de Segismundo que comienza *"Es verdad pues reprimamos"* y señalad los rasgos que lo caracterizan como tal.

LA VIDA ES SUEÑO

Fragmento 5º: Jornada III, escena IV

(Sale Clotaldo)

CLOTALDO: ¿Qué alboroto es este, cielos?
SEGISMUNDO: Clotaldo.
CLOTALDO: Señor. *(Aparte)* En mí
su crueldad prueba.
CLARÍN: Yo apuesto
que le despeña del monte. *(Vase)*
CLOTALDO: A tus reales plantas llego,
ya sé que a morir.
SEGISMUNDO: Levanta,
levanta, padre, del suelo;
que tú has de ser norte y guía
de quien fíe mis aciertos;
que ya sé que mi crianza

a tu mucha lealtad debo.
Dame los brazos.
CLOTALDO: ¿Qué dices?
SEGISMUNDO: Que estoy soñando, y que quiero
obrar bien, pues no se pierde
obrar bien, aun entre sueños.
CLOTALDO: Pues, señor, si el obrar bien
es ya tu blasón[15], es cierto
que no te ofenda el que yo
hoy solicite lo mesmo.
¿A tu padre has de hacer guerras?
Yo aconsejarte no puedo
contra mi rey, ni valerte[16].
A tus plantas estoy puesto,
dame la muerte.
SEGISMUNDO: ¡Villano,
traidor, ingrato! Mas, ¡cielos!
reportarme[17] me conviene,
que aún no sé si estoy despierto.
Clotaldo, vuestro valor
os envidio y agradezco.
Idos a servir al rey,
que en el campo nos veremos.
Vosotros tocad al arma.
CLOTALDO: Mil veces tus plantas beso.
SEGISMUNDO: A reinar, fortuna, vamos;
no me despiertes si duermo,
y si es verdad, no me duermas.
Mas sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa;
si fuere verdad, por serlo;
si no, por ganar amigos
para cuando despertemos.
(Vanse y tocan al arma)

4.2. El espectáculo (Del texto a la <u>representación</u>: director, escenógrafo, actores, movimientos, voz y cuerpo, decorado, organización del espacio y del tiempo, el público).

El espectáculo empieza cuando la nómina teatral (autor, obra, director escénico, actores, accesorios escénicos) se pone en contacto con un público, en un momento concreto y en un espacio teatral determinado.

[15] *blasón*: Escudo de armas de un linaje o familia. Alude al hecho de que los escudos de armas suelen llevar un lema que se convierte en una norma de comportamiento.

[16] *valer*: Ayudar, auxiliar.

[17] *reportarse*: Reprimir, moderar o refrenar un impulso pasional.

Las nociones de tiempo y espacio son, pues, determinantes. Una obra de teatro no se puede ver dos veces de igual manera debido a los elementos subjetivos de los actores, del director, la escena y la composición del público.

El proceso que hay desde la creación de la obra teatral hasta su representación es el siguiente:

- El autor escribe un texto dialógico o dialogado, que es llevado a un espacio escénico por un **director** o escenógrafo. En la puesta en escena, intervienen elementos no verbales, tales como el movimiento del cuerpo, las modulaciones de la voz, los gestos… que acompañan a la representación.
- Por su parte, el director y los **actores** siguen los diálogos, monólogos, apartes y las acotaciones.
- Las acotaciones aportan al lector, al actor y al director de escena información sobre lo que sucede o que ha de interpretarse mientras, antes o después de que se pronuncien los parlamentos. Por otra parte, dan una dimensión total al diálogo, sostienen los ejes espacio-temporales y añaden precisiones al contexto.
- El **espacio** y el **tiempo** escénicos: el vestuario de los personajes, los decorados, las luces, la música y gran multiplicidad de signos visuales y auditivos se suman a la representación y sitúan el texto en un momento y un lugar, imprescindibles para la comprensión global del espectáculo.
- El **público** es un elemento más de la escena, aunque estén sentados en sus butacas participa con su silencio y sus aplausos; en ocasiones, la representación requiere su participación activa e interactúa con los actores.

EJERCICIO DE REPRESENTACION

a) Se propone al grupo entero (en grupos de 3 a 5 alumnos) el conocimiento de una obra completa a través de escenas representativas e intentos de representación. Puede proponerla el profesor o el alumnado.

b) Adaptación de algunas escenas de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina. Todo el grupo participa: el mismo personaje lo hacen varios, según van cambiando las escenas. El montaje propuesto ha sido realizado con el alumnado de 2nde, durante el curso 2008-90 en el lycée Marseilleveyre de Marsella.

Introducción:

Música: Ópera Don Giovanni de Mozart CD1 nº1 (1'32'') – negro con efectos de luz que va haciéndose progresiva y se ven 2 guardias (con máscara y lanzas; situados a cada lado del escenario, dicen una loa francés-español). Están en el fondo durante toda la escena.

Aparecen en juego amoroso detrás de pilares Isabela y Don Juan (luz suave de velas o candelabros) se van desplazando hacia el centro y se ilumina la escena.

Escena 1:

El vestuario de Isabela, D. Juan, el Rey, Don Pedro y su guarda puede recordar el del siglo de Oro con capas, coronas, vestidos largos.

JORNADA PRIMERA

(Salen Don Juan Tenorio e Isabela, duquesa)

ISABELA: Duque Octavio, por aquí
podrás salir más seguro.
JUAN: Duquesa, de nuevo os juro
de cumplir el dulce sí.
ISABELA: ¿Mis glorias serán verdades,
promesas y ofrecimientos,
regalos y cumplimientos,
voluntades y amistades?
JUAN: Sí, mi bien.
ISABELA: Quiero sacar
una luz.
JUAN: Pues, ¿para qué?
ISABELA: Para que el alma dé fe
del bien que llego a gozar.
JUAN: Mataréte la luz yo.
ISABELA: ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?
JUAN: ¿Quién soy? Un hombre sin nombre.
ISABELA: ¿Que no eres el duque?
JUAN: No.
ISABELA: ¡Ah de palacio!
JUAN: Detente;
dame, duquesa, la mano.
ISABELA: No me detengas, villano.
¡Ah del rey! ¡Soldados, gente!

(Sale el REY de Nápoles, con una vela en un candelero)

REY: ¿Qué es esto?
ISABELA: ¡El rey! ¡Ay, triste!
REY: ¿Quién eres?
JUAN: ¿Quién ha de ser?
Un hombre y una mujer.
REY: Esto en prudencia consiste.
¡Ah de mi guarda! Prendé
a este hombre.
ISABELA: ¡Ay, perdido honor!

– Isabela se va lentamente con “Ha fuggi el traditor” Don Giovanni CD1, nº 17 (1 a 17’’) la música sigue mientras aparecen los personajes en escena, bajando el sonido lentamente.

(Vase ISABELA. Sale don PEDRO Tenorio, embajador de España, y guarda)

PEDRO: ¡En tu cuarto, gran señor,
voces! ¿Quién la causa fue?
REY: Don Pedro Tenorio, a vos
esta prisión os encargo.
Siendo corto, andad vos largo:
mirad quién son estos dos.
Y con secreto ha de ser,
que algún mal suceso creo,
porque si yo aquí lo veo,
no me queda más que ver. **(Vase)**

PEDRO: ¡Prendedle!
JUAN: ¿Quién ha de osar?
Bien puedo perder la vida,
mas ha de ir tan bien vendida,
que a alguno le ha de pesar.
PEDRO: ¡Matadle!
JUAN: ¿Quién os engaña?
Resuelto en morir estoy,
porque caballero soy
del embajador de España.
Llegue; que solo ha de ser
quien me rinda.
PEDRO: Apartad;
a ese cuarto os retirad
todos con esa mujer.

– D. Juan se escapa diciendo “Tan largo me lo fiáis” Los guardias cruzan las lanzas. Don Pedro sale gritando: “¡Prendedle!… ¡Matadle!…”

Escena 2: Siglo de Oro/A os 80 «grease»/Siglo de Oro

– Una voz en “off” lee la acotación; se ve a Catalinón en el fondo con los 3 caballos (tres alumnos adoptan posturas imitando a los rocines, se retiran finalizada la acotación).

– Se reparte el texto entre dos parejas Tisbea/D. Juan (vestuario del Siglo de Oro) hasta el verso 15; la siguiente pareja hasta el final (vestidos de los años 80 coreografía con «grease»): los 4 están siempre en el escenario; dos cuadros a modo de espejo.

JORNADA PRIMERA

Don Juan ha planeado burlar a Tisbea y ha ordenado a Catalinón que tenga los caballos preparados para la huida. Catalinón ha advertido a su señor que tendrá que pagar estos pecados tras la muerte. Don Juan le ha respondido: «*¡Qué largo me lo fiáis!*»

TISBEA: El rato que sin ti estoy
estoy ajena de mí.
DON JUAN: Por lo que finges así
ningún crédito de doy[18].
TISBEA: ¿Por qué?
DON JUAN: Porque si me amaras
mi alma favorecieras.
TISBEA: Tuya soy.
DON JUAN: Pues di, ¿qué esperas
o en qué, señora, reparas[19]?
TISBEA: Reparo en que fue castigo
de amor el que he hallado en ti.
DON JUAN: Si vivo, mi bien, en ti,
a cualquier cosa me obligo[20].
Aunque yo sepa perder
en tu servicio la vida,
la diera por bien perdida,
y te prometo de ser
tu esposo.
TISBEA: Soy desigual
a tu ser.
DON JUAN: Amor es rey
que iguala con justa ley
la seda con el sayal[21].
TISBEA: Casi te quiero creer,
mas sois los hombres traidores.
DON JUAN: ¿Posible es, mi bien, que ignores
mi amoroso proceder?
Hoy prendes con tus cabellos
mi alma.
TISBEA: Yo a ti me allano[22]
bajo palabra y mano
de esposo.
DON JUAN: Juro, ojos bellos,
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo.
TISBEA: Advierte,
mi bien, que hay Dios y que hay muerte.
DON JUAN: ¡Qué largo me lo fiáis!

[18] *dar crédito*: Creer. *Ningún crédito te doy*: «No te creo».
[19] *reparar*: 1: Reflexionar. 2: Detenerse por encontrar algún inconveniente.
[20] *obligarse*: Comprometerse a cumplir algo.
[21] *sayal*: Tela muy basta. «Igualar la seda con el sayal» viene a ser igualar a personas de muy diversa condición social.
[22] *allanarse*: Acceder a algo. Ceder.

Y mientras Dios me dé vida,
yo vuestro esclavo seré.
Esta es mi mano y mi fe.
Tisbea: No seré en pagarte esquiva[23].
Don Juan: Ya en mí mismo no sosiego[24].
Tisbea: Ven, y será la cabaña
del amor que me acompaña
tálamo[25] de nuestro fuego.
Entre esas cañas te esconde[26]
hasta que tenga lugar.
Don Juan: ¿Por dónde tengo de entrar?
Tisbea: Ven y te diré por dónde.
Don Juan: Gloria al alma, mi bien, dais.
Tisbea: Esa voluntad te obligue[27],
y si no, Dios te castigue.
Don Juan: ¡Qué largo me lo fiáis!

(Vanse y salen Coridón, Anfriso, Belisa y músicos)

Transición: Van saliendo con la música de D. Giovanni CD2 n°2 (1 a 24'').

Escena 3:

– De nuevo otra voz en "off" lee la acotación; Don Diego puede desdoblarse y hacer el papel entre dos (padre y madre de D, Juan), ya que tiene un largo parlamento. Salen Catalinón y D. Juan. Aparecen por el otro lado del escenario el/ los padres. Todos vestidos como en el siglo de Oro.

JORNADA SEGUNDA

Después de haber burlado a la duquesa Isabela y a la pescadora Tisbea, Don Juan se halla en Sevilla. El burlador ya está maquinando una tercera aventura en la que pretende engañar a doña Ana de Ulloa. El padre de don Juan, que conoce el episodio de Isabela pero no el de Tisbea, viene a comunicar a su hijo el leve castigo que el rey le ha impuesto por su aventura de Nápoles.

Don Diego: ¡Don Juan!
Catalinón: Tu padre te llama.
Don Juan: ¿Qué manda Vueseñoría?
Don Diego: Verte más cuerdo querría,
más bueno y con mejor fama.

[23] *no seré en pagarte esquiva*: «No me quedaré corta a la hora de pagarte».
[24] *sosegar*: Aplacar, pacificar, tranquilizar, descansar.
[25] *tálamo*: Cama de los desposados y lecho conyugal.
[26] *te esconde*: «escóndete».
[27] *te obligue*: «te impulse a cumplir tu palabra».

¿Es posible que procuras
a todas horas mi muerte?
DON JUAN: ¿Por qué vienes de esa suerte?
DON DIEGO: Por tu trato y tus locuras.
Al fin el rey me ha mandado
que te eche de la ciudad,
porque está de una maldad
con justa causa indignado.
Que, aunque me la has encubierto,
ya en Sevilla el Rey la sabe,
cuyo delito es tan grave,
que a decírtelo no acierto.
¿En el Palacio Real
traición, y con un amigo?
Traidor, Dios te dé el castigo
que pide delito igual.
Mira que, aunque al parecer
Dios te consiente y aguarda[28],
tu castigo no se tarda,
y que castigo ha de haber
para los que profanáis
su nombre, y que es juez fuerte
Dios en la muerte.
DON JUAN: ¿En la muerte?
¿Tan largo me lo fiáis[29]?
De aquí allá hay larga jornada[30].
DON DIEGO: Breve te ha de parecer.
DON JUAN: Y la que tengo de hacer,
–pues a su Alteza le agrada–
agora, ¿es larga también?
DON DIEGO: Hasta que el injusto agravio[31]
satisfaga el Duque Octavio,
y apaciguados estén
en Nápoles de Isabela
los sucesos que has causado,
en Lebrija, retirado
por tu traición y cautela[32]
quiere el rey que estés agora.

[29] *aguardar*: Dar tiempo al que debe algo para que pague.
[29] *fiar*: Vender algo sin cobrarlo al contado, para recibir el pago más adelante. «Dar un plazo antes de cobrar».
[30] *jornada*: Camino o viaje.
[31] *agravio*: Ofensa a la honra de alguien.
[32] *cautela*: Precaución; reserva que se adopta antes de condenar a alguien.

Pena a tu maldad ligera.
CATALINÓN: *(Aparte)*
Si el caso también supiera
de la pobre pescadora,
más se enojara el buen viejo.
DON DIEGO: Pues no te venzo y castigo[33]
con cuanto hago y cuanto digo,
a Dios tu castigo dejo.

(Vase)

Transición: Se van primero los padres; siguen lentamente D. Juan y Catalinón (detrás de él) con la música de D. Giovanni: CD2 desde 11'08 hasta 11'32''.

Escena 4:

– Piano, música nupcial año 2000. En un lado del escenario Catalinón con traje de chaqueta veraniego, lee el texto de la acotación colocado en un atril.

– Tres parejas se reparten los papeles de D. Juan / Aminta: hasta el verso 32 espalda contra espalda cada D Juan va diciendo cuatro versos, cada Arminta, dos; del verso 33 hasta el final las tres parejas forman un triángulo: inician coreografía los chicos con "il catalogo" CD1 n°9 (21 a 57''); siguen todos juntos chicos y chicas con "la ci darem la mano" CD1 n°15, (20 a 25'').

JORNADA TERCERA

De camino hacia su destierro en Lebrija, tras la fallida y trágica burla de doña Ana, Don Juan llega a Dos Hermanas, lugar en que se celebran las bodas de Batricio y Aminta. Con diversas argucias y valiéndose de su elevada condición social, Don Juan consigue apartar al novio y entrar en el aposento de Aminta.

DON JUAN: Aminta, escucha y sabrás,
si quieres que te lo diga,
la verdad; que las mujeres
sois de verdades amigas.
Yo soy noble caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios, antiguos
ganadores de Sevilla.
Mi padre, después del rey,
se reverencia y estima,
y en la corte, de sus labios

[33] *castigo*: en el verso 46 significa «ejemplo, advertencia, enseñanza»; en el verso 48, «pena que se pone a quien ha cometido un delito».

pende la muerte o la vida.
Corriendo el camino acaso,
llegué a verte; que amor guía
tal vez las cosas de suerte,
que él mismo dellas se olvida.
Vite, adoréte, abraséme
tanto, que tu amor me anima
a que contigo me case;
mira qué acción tan precisa.
Y aunque lo murmure el reino,
y aunque el rey lo contradiga,
y aunque mi padre enojado
con amenazas lo impida,
tu esposo tengo de ser.
¿Qué dices?
AMINTA: No sé qué diga;
que se encubren tus verdades
con retóricas mentiras.
Porque si estoy desposada,
como es cosa conocida,
con Batricio, el matrimonio
no se absuelve aunque él desista.
DON JUAN: En no siendo consumado,
por engaño o por malicia
puede anularse.
AMINTA: En Batricio
todo fue verdad sencilla.
DON JUAN: Ahora bien, dame esa mano,
y esta voluntad confirma
con ella.
AMINTA: ¿Que no me engañas?
DON JUAN: Mío el engaño sería.
AMINTA: Pues jura que cumplirás
la palabra prometida.
DON JUAN: Juro a esta mano, señora,
infierno de nieve fría,
de cumplirte la palabra.
AMINTA: Jura a Dios que te maldiga
si no la cumples.
DON JUAN: Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios
que a traición y alevosía
me dé muerte un hombre muerto.
Que vivo, Dios no permita. (Aparte)

Transición: CORO de músicos (cajón y flauta) que entra en la escena para acompañar la lectura de la acotación, a cargo de Molière, el escritor de obra homónima, que estarán al fondo del escenario y se quedarán hasta el final.

Escena 5:

– Ambientación del Siglo de Oro. En el centro del escenario hay una mesa con 2 sillas. El comendador está de pie.

– Entra Catalinón con aire asustado y se sienta con poca convicción; después aparece D. Juan con la prepotencia de siempre y también se sienta.

– El CORO de músicos canta teniendo como fondo la misma música de cajón y flauta

– Después de la intervención de D. Juan: "Ya he cenado; haz que levanten / la mesa" Pausa y de nuevo la música (15") Interviene D. Gonzalo.

– Como la escena es larga, los papeles pueden ser representados por 6 alumnos o bien acortarse, eliminando algunas réplicas.

JORNADA TERCERA

Siguiendo su camino tras la burla de Aminta, Don Juan ha topado con el sepulcro de don Gonzalo de Ulloa, a quien él mismo ha dado muerte. Por burla y desafío, don Juan le invita a cenar. El fantasma se presenta en casa de don Juan y devuelve la invitación al burlador. Don Juan y Catalinón acuden a la «cena macabra».

D. Gonzalo: Siéntate tú.
Catalinón: Yo, señor,
he merendado esta tarde.
D. Gonzalo: No repliques.
Catalinón; No replico.
¡Dios en paz desto me saque! (Aparte)
¿Qué plato es este, señor?
D. Gonzalo: Este plato es de alacranes[34]
y víboras.
Catalinón: ¡Gentil plato!
D. Gonzalo: Estos son nuestros manjares[35].
¿No comes tú?
Don Juan: Comeré,
si me dieses áspid[36] y áspides
cuantos el infierno tiene.
D. Gonzalo: También quiero que te canten

[34] *alacrán*: escorpión.
[35] *manjar*: comida exquisita.
[36] *áspid*: serpiente muy venenosa.

CATALINÓN: ¿Qué vino beben acá?
D. GONZALO: Pruébalo.
CATALINÓN: Hiel[37] y vinagre
es este vino.
D. GONZALO: Este vino
exprimen nuestros lagares[38].
CORO: *(Cantan)*
Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos grandes,
que no hay plazo que no llegue
ni deuda que no se pague.
CATALINÓN: ¡Malo es esto, vive Cristo!
que he entendido este romance,
y que con nosotros habla.
DON JUAN: Un yelo el pecho me parte.
CORO: *(Cantan)*
Mientras en el mundo viva,
no es justo que diga nadie,
“¡Qué largo me lo fiáis![39] *”,*
siendo tan breve el cobrarse.
CATALINÓN: ¿De qué es este guisadillo?
D. GONZALO: De uñas.
CATALINÓN: De uñas de sastre
será, si es guisado de uñas.
DON JUAN: Ya he cenado; haz que levanten
la mesa.
D. GONZALO: Dame esa mano;
no temas, la mano dame.
DON JUAN: ¿Eso dices? ¿Yo, temor?
¡Que me abraso! ¡No me abrases
con tu fuego!
D. GONZALO: Este es poco
para el fuego que buscaste.
Las maravillas de Dios
son, don Juan, investigables[40],
y así quiere que tus culpas
a manos de un muerto pagues;
y si pagas desta suerte,
ésta es justicia de Dios:
“Quien tal hace, que tal pague.”

[37] *hiel*: jugo amarillento que segrega el hígado de los mamíferos; se asocia al sabor extremadamente amargo.
[38] *lagar*: recipiente donde se pisa la uva para obtener el mosto.
[39] *fiar*: vender algo sin cobrarlo al contado, para recibir el pago más adelante.
[40] *investigable*: que no se puede averiguar. (Existe una palabra homónima con sentido distinto: ‘que se puede investigar’).

DON JUAN: ¡Que me abraso! ¡No me aprietes!
Con la daga[41] he de matarte.
Mas ¡ay! que me canso en vano
de tirar golpes al aire.
A tu hija no ofendí,
que vio mis engaños antes.
D. GONZALO: No importa; que ya pusiste
tu intento.
DON JUAN: Deja que llame
quien me confiese y absuelva.
D. GONZALO: No hay lugar[42]; ya acuerdas tarde.
DON JUAN: ¡Que me quemo! ¡Que me abraso!
¡Muerto soy!
(Cae muerto)
CATALINÓN: No hay quien se escape;
que aquí tengo de morir
también por acompañarte.
D. GONZALO: Esta es justicia de Dios:
"Quien tal hace, que tal pague".
(Húndese el sepulcro con DON JUAN y DON GONZALO, y sale CATALINÓN arrastrando).
CATALINÓN: ¡Válgame Dios! ¿Qué es aquesto?
Toda la capilla se arde
y con el muerto he quedado
para que le vele y guarde.
Arrastrando como pueda,
iré avisar a su padre.
¡San jorge, San *Agnus Dei*,
sacadme en paz a la calle!
(Vase).

Final:

Don Gonzalo y Don Juan siguen en el escenario. A partir del último «quien tal hace que tal pague», el CORO repite la frase mientras van saliendo a escena todos los grupos 1 + 2 + 3 + 4.

Todos los dobles de D. Juan se tumban al lado del que está en el sepulcro.

Telón / genérico

Se abre el telón. Van apareciendo los actores y saludan.

[41] *daga*: arma blanca de hoja corta; cuchillo, puñal.
[42] *no ha lugar*: expresión con la que se indica que no se accede a lo que se solicita.

4.3. Vocabulario teatral español

Acto	toda obra de teatro incluye uno o varios actos, divididos a su vez en escenas
Bambalinas	tira de lienzo o cortina corta que cuelga sobre el escenario
Bastidores	divisiones laterales móviles, a derecha e izquierda del escenario
Candilejas	línea de luces colocadas en el proscenio del teatro
Clímax	momento de mayor tensión de la acción dramática, generalmente en el último acto
Conflicto	problema central de la obra que se resuelve en el desenlace
Cuadro	conjunto de escenas que se desarrollan en una misma escenografía
Desenlace	final de la acción dramática; solución feliz o desgraciada del conflicto
Escena	división menor que un acto, determinada por la entrada o salida de algún personaje
Escenario	tablado, espacio donde se representa la obra, destinado al montaje de la escenografía
escenografía	decorados, mobiliario, objetos que contribuyen a ambientar la representación
Foro	fondo del escenario
Mutis	salida del escenario
obra dramática	obra literaria escrita protagonizada por unos personajes y destinada a los lectores
obra teatral	espectáculo artístico representado por unos actores ante un público
patio de butacas	espacio situado frente al escenario, ocupado por el público
platea	patio o parte baja de los teatros
parlamento	texto que dice cada actor en la obra teatral
proscenio	parte del escenario más inmediata al público
reparto/elenco	relación de personajes y actores de una obra dramática
telón	cortina de gran tamaño que separa el escenario del patio de butacas
tramoya	máquina en el teatro para efectuar los cambios de decoración y los efectos escénicos
traspunte	persona encargada de avisar a los actores de cuándo han de salir a escena
utilería	cada objeto usado en escena por actrices y actores para el desarrollo de la acción
vestuario	conjunto de trajes necesarios para una representación escénica

4.4. Géneros teatrales: tragedia, comedia y drama

Los tres géneros fundamentales que luego heredará todo el teatro occidental surgen en Grecia: tragedia, comedia y drama satírico.

La tragedia presenta el conflicto entre un héroe –personaje central cuya grandeza le hace traspasar todos los límites para caer en la arrogancia– y la adversidad, ante la cual sucumbe, atrayendo la ruina y la ira divina.

Es frecuente el tema de la angustia y la liberación por medio de la desgracia y la muerte. Lo sublime del asunto requiere idealización de ambiente y lenguaje elevado. El desenlace es doloroso y recibe el nombre de catástrofe o catarsis. Son las pasiones humanas que salen purificadas, poniendo vivamente de relieve el problema del hombre y su destino.

Más diferente es la comedia, juego alegre que busca el regocijo mediante la presentación de conflictos supuestos, situaciones falsas o personajes ridículos. En ella la acción es inventada y fantástica y, casi siempre, se resuelve con un feliz desenlace: si un personaje era vejado o escarnecido producía risa y no lágrimas. Sin embargo, también este género como reflejo teatral de la vida diaria, buscaba la salvación y la liberación y criticaba la opresión presente. Los personajes de la comedia son, por lo general, individuos corrientes. El héroe cómico, protagonista de una complicada trama que da lugar a equívocos, logra con sus astucias sacar adelante su plan fantástico.

El drama posee una posición equidistante entre tragedia y comedia: no rehúye las situaciones cómicas o el desenlace trágico. Como la tragedia, presenta un conflicto doloroso pero que no sitúa en el plano ideal, sino en el mundo de la realidad, con personajes menos grandiosos que los héroes trágicos y más cercanos a la gente corriente como en la comedia. El drama puede ser histórico *(Fuenteovejuna)*, teológico *(El condenado por desconfiado)* o de tesis, cuando defiende una teoría filosófica, moral, política *(La vida es sueño)*. Si el análisis se concentra en las cualidades del alma, se denomina drama psicológico *(Othelo).*

El drama satírico desarrollaba temas de carácter heroico-legendario, pero el coro de sátiros era el encargado de producir efectos cómicos. El coro era un elemento primordial en el teatro griego, venía a ser una especie de personaje colectivo con múltiples funciones: comentar la acción, conciencia o recuerdo del personaje que habla; adivinador que predice los acontecimientos; narrador con reflexiones filosóficas, morales o adivinatorias.

El dramaturgo gallego Ramón del Valle Inclán aportó una plástica clasificación de los tres géneros dramáticos. Para él, en la tragedia el autor considera a los personajes superiores a la naturaleza humana (los mira de rodillas); en el drama les atribuye la común naturaleza humana (los mira frente a frente); y en la comedia los juzga inferiores a él, burlando o ironizando sobre ellos (los mira desde arriba).

4.5. Las innovaciones escénicas del siglo XX

Ya, en la época medieval y la renacentista, el espectáculo y la ejecución escénica rebasaban la importancia del texto literario. En la España del siglo XVII aparecen los "*corrales de comedias*" construidos específicamente para las representaciones (locales a cielo abierto; de planta cuadrada o rectangular a uno de cuyos lados se coloca el escenario y patio alrededor del cual se levantaban varios pisos de galerías). La escenografía era inicialmente muy simple, reducida a telones de fondo pintados, para pasar a una gran complicación escénica en tiempos de Calderón. Con el tiempo se construyeron locales cerrados, siguiendo el modelo de los teatros italianos renacentistas (escenario, foso para la orquesta, platea y pisos en forma de herradura). Esta forma, si bien ya se había extendido durante el siglo XVI, no se impone hasta el siglo XIX, y es la que se conserva hoy. El edificio cerrado, supone una total independencia del clima y de la luz natural y la incorporación de nuevos elementos a las representaciones teatrales.

Después, ningún siglo como el XX ha dado un lugar tan relevante a la representación y la ejecución escénicas. La revolución dramática del XX ha afectado más a la escena que al texto, de manera que es preciso hablar de géneros de representación más que de géneros teatrales.

A principios de siglo hay algunas aportaciones importantes e influyentes en todo el teatro en su doble naturaleza de género literario y espectáculo: teatro **simbolista**, que intenta trascender la realidad sugiriendo lo invisible, creando atmósferas poéticas y dando entrada al misterio; teatro **expresionista**, que distorsiona la realidad, sacude la sensibilidad del espectador con ánimo de protesta y, frente a la naturalidad, acentúa la teatralidad de los recursos escenográficos y de interpretación, con este teatro se relacionan los esperpentos de Valle; teatro **onírico**, violentas rupturas con las convenciones del teatro tradicional, precedente *Ubu, rey,* de A. Jarry.

Precisamente será en la primera mitad del siglo XX cuando convivan los efectos más espectaculares en la escenografía, mediante complicados dispositivos mecánicos, con la sencillez más desnuda y depurada, tendiendo al uso de escenarios casi abstractos, de formas geométricas, sobre todo en el teatro moderno y experimental y, curiosamente, en muchas adaptaciones de los clásicos. Es imposible encontrar un denominador común para toda la producción teatral de nuestro tiempo. Las escenificaciones son tan variadas, tan contradictorias, tan individuales como son las mismas obras de los dramaturgos.

Algunas de las modernas corrientes escénicas son el teatro **épico** de Bertold Brecht, que pretende provocar la reflexión en el espectador y para ello se usan toda clase de recursos: bailes, narrador, alejamiento del actor hacia su papel, uso de la 3ª persona, como si la obra no fuese dramática, sino épica; el teatro del **absurdo**, donde la novedad está en sus formas de expresión dramática: situaciones ilógicas, acciones incoherentes, personajes vacíos o sin rasgos humanos en un marco insólito o entre objetos extraños, todo ello símbolo del absurdo existencial; y el teatro **experimental**, en el que no se habla tanto de autores como de creaciones escénicas y de grupos o creaciones colectivas: especial importancia se da a los elementos plásticos y sonoros, además de la incorporación de elementos y técnicas de otros tipos de espectáculo.

Hay un común denominador en este teatro: el deseo de hacer participar al público, lo que conduce a una nueva relación espectáculo-espectador que conlleva la improvisación conjunta de actores y público a partir de cualquier acontecimiento. En algunas representaciones se discute con los espectadores o se les invita a intervenir para modificar el desarrollo de la acción. Como consecuencia, se rompe la tradicional separación escenario y patio de butacas. En la actualidad continúa la búsqueda de nuevas formas dramáticas al margen del teatro comercial. Lo caracteriza la primacía dada al espectáculo por encima del texto literario.

4.6. Textos y ejercicios

4.6.1. Se propone realizar lecturas en clase en voz alta de algunos fragmentos o escenas de obras, sugeridas por el profesor. Se trata de reconocer y reflexionar sobre los elementos del teatro como género específico: vocabulario teatral, personajes, acotaciones, espacio, tiempo y en la propia escritura del autor. Servirá el estudio de contrapunto entre el teatro del siglo de oro y el contemporáneo.

4.6.2. Aproximación al espacio teatral de "*Los corrales de comedias*". En España, el único que se conserva tal como era en el siglo XVII es el de Almagro (Ciudad Real), construido en 1629 y declarado Monumento Nacional desde 1955, anualmente celebra el Festival Internacional de Teatro Clásico.

Utilizando diversas fuentes de información, se propone la comprensión de los diferentes espacios destinados a la representación en "los corrales". Por grupos (4 ó 5 alumnos) elaboran, recrean, reconstruyen el esquema de ese espacio escénico, aportando alguna novedad en su concepción espacial. Se utilizan cartulinas de gran tamaño para, posteriormente, realizar una exposición en el aula y/o en el centro con todos los trabajos.

4.6.3. Comprensión del "esperpento". Análisis de un fragmento de la escena XII de *Luces de Bohemia*, Valle Inclán. Trabajo en parejas, tríos y en gran grupo.

a) Se recomienda hacer varias lecturas del fragmento con diferentes alumnos y elaborar un vocabulario con ellos de las palabras desconocidas.

b) Han de caracterizar a los personajes, Max Estrella y Don Latino: sus nombres, su personalidad, sus virtudes y defectos…, escribiéndolo en el cuaderno en dos columnas para hacer la comparación entre ambos y llegar a conclusiones.

c) Valle Inclán, al teorizar sobre el "esperpento", alude a los espejos cóncavos de la calle Álvarez Gato de Madrid cuando dice: *Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato*. Pueden buscar información sobre esos espejos u ofrecerla el profesor, con el fin de establecer las conexiones entre el objeto de inspiración del que se sirvió el dramaturgo gallego y el propio teatro esperpéntico. Después, por parejas se formulan hipótesis al respecto.

d) Valle reconoce también en las "pinturas negras" de Goya un precedente de sus esperpentos. Deben hacer una recopilación de ilustraciones de esas manifestaciones pictóricas y comparar con lo leído, para indagar en las razones que llevaron a Valle a afirmar: *El esperpentismo lo ha inventado Goya*. Formulad hipótesis y comparadlas.

e) En el diálogo que mantienen los personajes se habla de tragedia, farsa y esperpento ¿existe alguna relación entre los tres términos? Justificadlo razonadamente, aportando ejemplos.

f) Ha llegado el momento de dar una definición personal del esperpento y comparar con las de los demás. Puede llegarse a la definición común.

g) Teniendo en cuenta todo lo aprendido, para finalizar pueden preparar por grupos diferentes lecturas dramatizadas del fragmento, para presentarlas después al grupo completo.

ESCENA XII de *Luces de Bohemia*, Ramón del Valle Inclán.

Max: ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!
Don Latino: Una tragedia, Max.
Max: La tragedia nuestra no es tragedia.
Don Latino: ¡Pues algo será!
Max: El Esperpento.
Don Latino: No tuerzas la boca, Max.
Max: ¡Me estoy helando!
Don Latino: Levántate. Vamos a caminar.
Max: No puedo.
Don Latino: Deja esa farsa. Vamos a caminar.
Max: Échame el aliento. ¿Adónde te has ido, Latino?
Don Latino: Estoy a tu lado.
Max: Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Lo torearemos.
Don Latino: Me estás asustando. Debías dejar esa broma.
Max: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO: ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX: España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta, Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?

MAX: En el fondo del vaso.

DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

DON LATINO: Nos mudaremos al callejón del Gato

4.6.4. *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*

Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia (F. García Lorca). Estudio de varias escenas con el objetivo de producir textos originales en común. Para esta actividad de reescritura es necesario el intercambio de ideas, conciliar posturas, responsabilidad del grupo, compromiso personal y autodisciplina.

a) Aproximación a la escritura teatral. Trabajo de invención y de recreación. Teniendo en cuenta todos los elementos teatrales: escenas, lugar, personajes, diálogos, acotaciones, el uso del verso, la complicidad con el público… por grupos imaginad la última escena respetando los códigos de escritura que utiliza Lorca.

b) Reflexión sobre el personaje de la Hora: ¿qué función y qué interés tiene? ¿cómo habla y por qué? Incorporadla en vuestra escena.

c) Como complemento al trabajo de escritura, podéis llevar a cabo un montaje de cada escena inventada y realizar una representación, incorporando las habilidades y aptitudes (música, baile, canto…) del grupo, efectuando un trabajo verdaderamente colectivo. Es importante, por último, tener presente la relación actores/público con la experiencia de la representación.

Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita

CUADRO PRIMERO

Sala baja en casa de doña Rosita. Al fondo, una gran reja y puerta. Por la reja se ve un bosquecillo de naranjos. Rosita está vestida de rosa y lleva un traje de polisón, lleno de bandas y puntillas. Al levantar el telón está sentada bordando en un gran bastidor.

ESCENA PRIMERA

EL PADRE: *(Fuera)* ¡Rositaaaaaaa!
ROSITA: *(Asustándose)* ¡Quéeeee! *(Silbido más fuerte. Corre y se sienta ante el bastidor, y tira besos a la reja)*
PADRE: *(Entrando)* Quería saber si bordabas… ¡Borda, hijita mía, borda, que con eso comemos! ¡Ay, qué mal estamos de dinero! De los cinco talegos que heredamos de tu tío el Arcipreste, no queda ¡ni tanto así!
PADRE: ¡Ay, Rosita, qué entrampados estamos! ¡Qué va a ser de nosotros! *(Saca el pañuelo y llora)*
ROSITA: *(Llorando)* Pues… sí…, tú…, yo…
PADRE: Si al menos quisieras casarte, otro gallo nos cantaría; pero me parece a mí que por ahora…
ROSITA: Si yo lo estoy deseando.
PADRE: ¿Sí?
ROSITA: Pero ¿no te habías dado cuenta? ¡Qué poco perspicaces sois los hombres!
PADRE: ¿De manera que estás conforme?
ROSITA: *(Con guasa un poco monjil)* Sí, padre.
PADRE: ¿Y no te arrepentirás?
ROSITA: No, padre.
PADRE: ¿Y me harás caso siempre?
ROSITA: Sí, padre.
PADRE: Pues esto era lo que yo quería saber. *(Haciendo mutis)* Me he salvado de la ruina. ¡Me he salvado! *(Se va)*

ESCENA II

ROSITA: ¿Qué significará esto de “Me he salvado de la ruina. Me he salvado”?… Porque mi novio Cocoliche tiene menos dinero que nosotros. ¡Mucho menos!…

ESCENA III

LA VOZ DE COCOLICHE: *(Cantando, acompañado de la guitarra)*
Por el aire van
los suspiros de mi amante,
por el aire van,
van por el aire.
ROSITA: *(Cantando)*
Por el aire van
los suspiros de mi amante,
por el aire van,
van por el aire.
(…)
ROSITA: ¿Sabes una cosa?
COCOLICHE: ¿Qué?
ROSITA: ¡Ay, no me atrevo!
COCOLICHE: ¡Atrévete!

ROSITA: *(Muy seria)* Mira, yo no quiero ser una mujer impúdica.
COCOLICHE: Y a mí me parece muy bien.
ROSITA: Mira, es el caso…
COCOLICHE: ¡Acaba ya!
ROSITA: Me taparé con el abanico.
COCOLICHE: *(Desesperado)* ¡Hija mía!
ROSITA: Que me caso contigo.
COCOLICHE: ¿Qué estás diciendo?
ROSITA: ¡Lo que oyes!
COCOLICHE: ¡Ay, Rosita!
ROSITA: En seguida…
(…)
PADRE: *(Entrando)* ¡Hija mía, felicidad completa! ¡Acabo de concertar tu boda!
ROSITA: ¡Cuánto te lo agradezco, y Cocoliche cuánto te lo agradecerá! Ahora mismo…
PADRE: ¿Qué Cocoliche ni qué niño muerto? ¿Qué estás diciendo? Yo he dado tu mano a don Cristobita.
ROSITA: Pues no quiero, no quiero, ¡ea! Y lo que es mi mano, de ninguna manera me la quitas. Yo tenía novio… ¡Y tiro el collar!
PADRE: Pues no hay más remedio. Ese hombre tiene mucho oro y a mi me conviene, porque si no, mañana tendríamos que pedir limosna.
ROSITA: Pues pedimos.
PADRE: Aquí mando yo, que soy el padre.
ROSITA: Es que yo…
PADRE: ¡Silencio!
ROSITA: Pues a mí…
PADRE: ¡Chitón! *(se va)*
ROSITA: *(Sola)* ¡Ay, ay! ¡Digo!, dispone de mi mano, y no tengo más remedio que aguantarme porque lo manda la ley. *(Llora)*. También la ley podía haberse estado en su casa ¡Si al menos pudiera vender mi alma al diablo! *(Gritando)* ¡Diablo sal, diablo sal! Que yo no quiero casarme con Cristobita.
(…)
(*El reloj de pared se abre y aparece una Hora, vestida de amarillo con polisón)*
HORA. *(Con campana y con la boca)*

¡Tan! Rosita: ten paciencia, ¿qué vas a hacer? ¿Qué sabes tú el giro que van a tomar las cosas? Mientras que aquí hace sol, en otras partes llueve. ¿Qué sabes tú los vientos que van a venir mañana para hacer bailar la veleta de tu tejadillo? Yo, como vengo todos los días, te recordaré esto cuando seas vieja y hayas olvidado este momento. Deja que el agua corra y la estrella salga. Rosita, ¡ten paciencia! ¡Tan! La una (Se cierra).

4.7. Ejemplos de montajes teatrales y de puestas en escena

4.7.1. *El fantasma de la libertad* (DVD): Aproximación a la puesta en escena y al juego teatral. Acercamiento al surrealismo a través del teatro, la poesía, el cine y la pintura. Montaje bilingüe, realizado a partir de textos franceses y españoles, escenas de cine de Buñuel y escritos de Dalí. Puesta en escena a cargo del pro-

fesor de teatro fallecido, Bernard Milluy, la profesora *à profil* Fabienne Schwencke y Ana de Miguel Muñoz, profesora de la SIE Marsella. Representado por los 26 alumnos del grupo de 2nde durante el curso 2006-07, en el lycée Marseilleveyre; lycée Joffre de Montpellier y en el CIV Sophia-Antipolis de Valbonne, durante el primer «Encuentro de teatro escolar en español de secciones internacionales» organizado por María José Carrión Yagüe, Asesora Técnico Docente de Montpellier.

MONTAJE *EL FANTASMA DE LA LIBERTAD*

A Bernard Milluy In memoriam

Escena 1: Overture/Coro: Arthur Rimbaud, *La lettre du voyant*. El texto de Rimbaud es recitado frase a frase por alumnos del Coro con acompañamiento de saxo.

«Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident. J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

Car JE est un autre.»

– Dos alumnas que interpretan ambas Figuras aparecen ensimismadas en un apasionado diálogo. Recorren el escenario como en un paseo, se paran, se miran, continúan. La Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles son las protagonistas del Cuadro segundo de *El público* de F. García Lorca

Cuadro segundo

Ruina romana.

Una Figura, cubierta totalmente de Pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel. Otra Figura, cubierta de Cascabeles dorados, danza en el centro de la escena.

FIGURA DE CASCABELES: *(Tímidamente)* ¿Y si yo me convirtiera en hormiga?
FIGURA DE PÁMPANOS: *(Enérgico)* Yo me convertiría en tierra.
FIGURA DE CASCABELES: *(Más fuerte)* ¿Si yo me convirtiera en tierra?
FIGURA DE PÁMPANOS: *(Más débil)* Yo me convertiría en agua.
FIGURA DE CASCABELES: *(Vibrante)* ¿Y si yo me convirtiera en agua?
FIGURA DE PÁMPANOS: *(Desfallecido)* Yo me convertiría en pez luna.
FIGURA DE CASCABELES: *(Tembloroso)* ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?
FIGURA DE PÁMPANOS: *(Levantándose)* Yo me convertiría en cuchillo.
En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras.
FIGURA DE CASCABELES: ¿No deseas que me vaya?
FIGURA DE PÁMPANOS: *(Con voz débil)* No, no te vayas. ¿Y si yo me convirtiera en un granito de arena?
FIGURA DE CASCABELES: Yo me convertiría en un látigo.
FIGURA DE PÁMPANOS: ¿Y si yo me convirtiera en una bolsa de huevas pequeñitas?
FIGURA DE CASCABELES: Yo me convertiría en otro látigo. Un látigo hecho con cuerdas de guitarra.
FIGURA DE PÁMPANOS: *(Cayendo al suelo)* ¡Ay!, ¡ay!
FIGURA DE CASCABELES: *(Acercándose en voz baja)* ¿Y si yo me convirtiera en capitel?
FIGURA DE PÁMPANOS: ¡Ay de mí!

Escena 2: CORO, igual que al inicio cada alumno recita una frase del texto de Paul Eluard:

"*Le poète est dirigé. Il ne fait pas ce qu'il veut, mais ce qu'il peut. Les circonstances s'imposent à lui d'une manière imprévisible. Il veut parler de la femme qu'il aime, il parle des oiseaux; il veut parler de la guerre, il parle de l'amour. Aussi le poète ne connaît le titre de sa pièce qu'après l'avoir écrit*".

– El CORO se va retirando y deja paso al Autor que dirá un fragmento de la *Comedia sin título* de Lorca; puede llevar sombrero en la mano para actuar. Música de percusión. A un lado del escenario una actriz se maquilla; al fondo desfilan un asno, un monje y Titania, la reina de las hadas.

AUTOR

"Señoras y señores:

No voy a levantar el telón para alegrar el público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener y haceros creer que la vida es eso. NO. El poeta con sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad. Ver la realidad es difícil. Y todo lo que hacéis es buscar caminos para no enterarse de nada.

Con toda modestia debo advertir que nada es inventado. Ángeles, sombras, voces, liras de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria o las monedas que lleváis en el bolsillo."

– Hay una pausa y música de percusión (nº6). El autor ha dejado la escena momentáneamente, pero sale de nuevo y comienza su parlamento; el Traspunte le sigue hasta decir su frase y se va con la respuesta del Autor; la Actriz deja de maquillarse y se acerca al Autor dando saltitos y gritando.

AUTOR

Pues no es alegre. Todo en la obra tiende a demostrar que el amor, sea de la clase que sea, es una casualidad y no depende de nosotros en absoluto. (…)

Se necesita no pensar en uno, sino pensar en los demás. No voy al ensayo.

TRASPUNTE

¿Cómo imitamos el aire que ha de soplar en las escenas del bosque?

AUTOR

Como queráis. Cantando con la boca cerrada. Déjame en paz. Es el último día que piso el teatro.

ACTRIZ 1ª *(Saliendo vestida de Titania)*

¡Lorenzo! ¡Lorenzo! ¿Cómo no vienes? No puedo trabajar sin ti. Si no veo la salida del sol que tanto me gusta y no corro por la hierba con los pies descalzos, es sólo por seguirte y estar contigo en estos sótanos.

AUTOR *(Agrio)*

¿Dónde has aprendido esa frase? ¿En qué obra la dices?

ACTRIZ

En ninguna. La digo por primera vez.

Transición: Música de percusión (nº7)

Escena 3: De nuevo aparece el CORO, igual que en ocasiones anteriores cada alumno recita una frase del siguiente texto de Paul Eluard. En el escenario habrá una pantalla por la que, mientras recitan, se pasan a gran velocidad imágenes del film *Le fantôme de la liberté*, coproducción franco-italiana, dirigida por Luis Buñuel en 1974.

“Qu’est-ce que la volupté de vivre?
C’est une bille dans la main d’un écolier.
Qu’est-ce qu’un parapluie?
C’est un oiseau bleu devenu noir.
Qu’est-ce qu’écrire sans en rien savoir?
C’est un ligne de soie sur les deux.
Qu’est-ce que la folie?
C’est un coeur tout à la pitié avec des parois de bois mort.
Qu’est-ce que tu metàs au-dessus de tout?
C’est l’oiseau-lyre.”

– El CORO se va y aparecen tres alumnos que se sitúan en triángulo por el escenario y recitan el romance de Lorca en canon de tres voces.

Romance sonámbulo
A Gloria Giner y a Fernando de los Ríos
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
Ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.
*
Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.

Escena 4: Viaje a la luna/Coreografía clásica de alumnas de danza. Música a elegir por el grupo.

Escena 5: Les blattes o Las cucarachas de la obra de F. G. Lorca *El maleficio de la mariposa*, traducción francesa, *Le maléfice de la Phalène*. Los papeles son repartidos entre 6 alumnos que van saliendo del foso del escenario, se arrastran y van disponiéndose por la escena. Llevan antenas en su cabeza.

ACTE II, scène I

Un jardin. Au fond de la scène, une grande cascade de lierre; tout le sol est planté de gigantesques marguerites. C'est une vraie forêt de fleurs. A gauche, et sur une partie du fond, perdue dans l'épaisseur, brille l'eau d'une source… Toutes les plantes sont colorées de la lumière dorée du crépuscule.

Scène première

BLATTE CAMPAGNARDE 1, BLATTE CAMPAGNARDE 2, BLATTE SAINTE

Entrent par la droite deux Blattes campagnardes qui vivent au pied de quelques champignons. Elles sont très vieilles. Puis la troisième qui a dans les alentours une réputation de sainte.

BLATTE 1
Quel spectacle honteux, ma chère! Avez-vous vu
le jeune Cafardet déclamer dans les prés?

BLATTE 2
Je l'ai vu se bercer sur un fil d'araignée.
Il chantait un air triste. Occupé à rêver,
il ne songe à gagner honnêtement son pain.

BLATTE SAINTE
Il est si doux! C'est un poète…

BLATTE 1
Un fainéant!
Nul ne vit sur un fil d'araignée.

BLATTE SAINTE
Mon amie,
ne critiquez personne, a dit la Grande Blatte

L'autre incline ses antennes.

«Méditez avec l'herbe qui naît votre vie
et souffrez patiemment les défauts du prochain.
Mon royaume est ouvert à qui chante et qui joue
plutôt qu'au malheureux qui se tue au travail.
Car vous serez enfin la terre et l'eau qui coule,
le pétale de rosée et l'écorce de l'arbre.»

BLATTE 1
Est-ce que la Grande Blatte ne mangeait pas?

Sarcastique.

Tenez ce beau discours aux affamés.

BLATTE SAINTE
Taisez-vous!
La faim est un démon aux antennes de feu
que l'on doit expulser…

BLATTE 1
En mangeant?

BLATTE SAINTE
En priant.

BLATTE 1
Commère, laissez-moi en paix. Vous êtes sainte,
mais notre Dieu n'a point parlé pour cette vie…
Si Cafardet junior néglige le travail,
avec tout son talent, il périra de faim.
Ah, si j'étais sa mère, il verrait…

BLATTE SAINTE
Mon amie,
un amour impossible est tout ce qu'il chantait.
L'aile d'un papillon blessé lui paraissait
plus digne de rosée que la chair du jasmin.

BLATTE 1
Quel fléau que ces gens tout prêts à ne rien faire!

BLATTE SAINTE
Voisine, ayez pitié du joli amoureux…!
«Ressentez en vos cœurs les blessures des autres
et leurs douleurs», a dit notre Blatte céleste.

BLATTE 1
Que m'importent à moi toutes ces fariboles?
Une phalène est ce dont Monsieur s'amourache!
Ignore-t-il qu'il ne pourra pas l'épouser?

BLATTE 2
Le beau tableau: la boue noire et la neige!
Elle est si blanche et nul ne sait d'où elle vient.

BLATTE 1, *énergique*.
Elle tombe des lis.

BLATTE SAINTE, *sévère.*
N'affirmez rien, commère.

– Las cucarachas van dejando el escenario, arrastrándose en dirección al foso, por donde habían salido; mientras suena música de percusión nº1. De nuevo, en el escenario habrá una pantalla por la que pasen imágenes de la película de L. Buñuel *El discreto encanto de la burguesía*.

Escena 6: Una alumna saldrá lentamente de uno de los lados del escenario para recitar el fragmento de *Mariana Pineda* de Lorca (con acompañamiento de música religiosa). El CORO, situado en el lado opuesto, recitará, después de ella, con voz grave y como fondo se escuchará el lento repicar de campanas hasta la caída del telón.

MARIANA: *(Saliendo)*
¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso!
¡Pedro! La Libertad por la cual me dejaste.
¡Yo soy la Libertad herida por los hombres!
¡Amor, amor, amor y eternas soledades!

CORO:
¡Oh qué día triste en Granada!
Que a las piedras hacía llorar
Al ver que Marianita se muere
En cadalso por no declarar

(Telón lento. Detrás se oyen varias voces que repiten la frase de J.C. Carrière:
«Un spectre parcourt le cinéma qui s'appelle la liberté»

Escena 7: Se han dispuesto por el escenario parejas o tríos de alumnos, unos sentados, otros de pie; unos con cestos de fruta, otros con ramos de flores; cuchichean, ríen bajo, tararean una canción. Del fondo del escenario aparece el personaje que recitará el romance de Antoñito el Camborio, va recorriendo el escenario y parándose por los grupos.

PRENDIMIENTO DE ANTOÑITO EL CAMBORIO
EN EL CAMINO DE SEVILLA

A MARGARITA XIRGU

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.
Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.
sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.

Transición: con fragmentos de *Le fantôme de la liberté*, Buñuel

Escena 8: Se reproduce un nuevo fragmento dialogado de *El público* de Lorca. Se puede reproducir en las dos lenguas o hacerlo en una de ellas. Un fragmento lo representan una pareja de chicas, el otro, de chicos. El escenario dividido en dos por un biombo, mampara, creando dos espacios. Si se hace en ambas lenguas, cuando acaban los primeros quedan inmóviles mientras se repite en la segunda. Al final abandonan el escenario todos juntos.

CUADRO CUARTO

ESTUDIANTE 1°: ¡Magnífico! ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?
ESTUDIANTE 5°: Te enamoras.
ESTUDIANTE 1°: ¿Y si quiero enamorarme de ti?
ESTUDIANTE 5°: *(Arrojándole el zapato)* Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos.
ESTUDIANTE 1°: Y lo destruimos todo.
ESTUDIANTE 5°: Los tejados y las familias.
ESTUDIANTE 1°: Y donde se hable de amor entraremos con botas de fútbol echando fango por los espejos.
ESTUDIANTE 5°: Y quemaremos el libro donde los sacerdotes leen la misa.
ESTUDIANTE 1°: Vamos. ¡Vamos pronto!

PREMIER ÉTUDIANT: Bravo! Et si je veux être amoureux d'un crocodile?
CINQUIÈME ÉTUDIANT: Libre à toi!
PREMIER ÉTUDIANT: Et si je veux être amoureux de toi?
CINQUIÈME ÉTUDIANT: (Lui lançant le soulier) À ta guise, je te le permets et je te porte sur mes épaules au milieu des rochers.
PREMIER ÉTUDIANT: Et alors nous détruisons tout.
CINQUIÈME ÉTUDIANT: Les toits et les familles.
PREMIER ÉTUDIANT: Et là où l'on parlera d'amour nous entrerons avec des souliers de football et nous jetterons de la boue sur les miroirs.
CINQUIÈME ÉTUDIANT: Et nous brûlerons le livre où les prêtres lisent la messe.
PREMIER ÉTUDIANT: Allons, partons vite!

– Sale a escena el Director para pronunciar su parlamento (fragmento del Cuadro quinto); se sitúa justo en el borde del escenario, dirigiéndose al público en tono pausado, pero conmovedor, que irá creciendo hasta estallar en el llanto final.

CUADRO QUINTO

DIRECTOR: Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo por sus propios ojos que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes. (*Llora*)

Escena 9: Dos alumnas recitan los cuatro primeros versos espalda con espalda, de este fragmento de la *Metamorfosis de Narciso*. Salvador Dalí. Después se sitúan frente a frente y repiten los movimientos de las manos como si una de ellas estuviera ante un espejo.

(…)
Voilà que le grand mystère approche,
que la grande métamorphose va avoir lieu.

Narcisse, dans son immobilité, absorbé par son reflet avec la lenteur
digestive des plantes carnivores, devient invisible.

Il ne reste de lui
que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête,
sa tête de nouveau plus tendre,
sa tête, chrysalide d'arrières-pensées biologiques,
sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau,
au bout des doigts
de la main insensée,
de la main terrible,

de la main coprophagique,
de la main mortelle
de son propre reflet.

Quand cette tête se fendra,
Quand cette tête se craquellera,
Quand cette tête éclatera,
ce sera la fleur,
le nouveau Narcisse,
Gala,
mon Narcisse.

– Se van de la escena que finaliza con el mismo acompañamiento de saxo del inicio de la obra.

Escena 10: Comienza con la danza de una bailarina que realiza una coreografía clásica. Varios lectores sentados en el borde del escenario se van pasando el libro *L'amour fou* de A. Breton y leen un fragmento (al que se le ha cambiado la fecha de 1952 del original por la de 2007 para contextualizarlo), una frase cada uno, mientras que la joven realiza la coreografía en el escenario.

«Chère Ecusette de Noireuil,

Au beau printemps de **2007** vous viendrez d'avoir seize ans et peut-être serez-vous tentée d'entrouvrir ce livre dont j'aime à penser qu'euphoniquement le titre vous sera porté par le vent qui courbe les aubépines… Tous les rêves, tous les espoirs, toutes les illusions danseront, j'espère, nuit et jour à la lueur de vos boucles et je ne serai sans doute plus là, moi qui ne désirerais y être que pour vous voir. Les cavaliers mystérieux et splendides passeront à toutes brides, au crépuscule, le long des ruisseaux changeants. (…)

Quoi qu'il advienne d'ici que vous preniez connaissance de cette lettre – il semble que c'est l'insupposable qui doit advenir – laissez-moi penser que vous serez prête alors à incarner cette puissance éternelle de la femme, la seule devant laquelle je me sois jamais incliné. Que vous veniez de fermer un pupitre sur un monde bleu corbeau de toute fantaisie ou de vous profiler, à l'exception d'un bouquet à votre corsage, en silhouette solaire sur le mur d'une fabrique – je suis loin d'être fixé sur votre avenir laissez-moi croire que ces mots : «L'amour fou» seront un jour seuls en rapport avec votre vertige.»

Final: Los lectores van levantándose y van a buscar al CORO. Entre todos realizan una coreografía colectiva, que recorrerá el escenario y que acabarán delante del público para saludar.

4.7.2. *Vuelvo al sur* (DVD). El alumnado partió de un Taller de escritura, dirigido por la poetisa argentina María Aranguren. Redacción en prosa o en verso de textos originales que habrían de configurar el "corpus" del montaje. Se trataba de partir de las historias individuales de los alumnos (padres, abuelos, familiares…) y encontrar el punto de encuentro con la Historia colectiva, común a todos. *Vuelvo a sur* pretendió ser el encuentro entre intrahistoria e Historia. Puesta en escena a cargo del profesor de teatro fallecido, Bernard Milluy, la profesora *à profil* Fabienne Schwencke y Ana de Miguel Muñoz profesora de la SIE Marsella. Representado por el alumnado de 2nde durante las actividades de la Fête de l'Europe del curso escolar 2007-08. Para la música contamos con la inestimable ayuda de Robert Simoni, profesor del lycée Marseilleveyre ya jubilado que tocaba el acordeón. Eligió un repertorio con los alumnos y se encargó de las transiciones musicales entre cuadros. Para el inicio de la representación y el final reproducíamos el tango homónimo de Astor Piazzolla.

MONTAJE ESCENICO *VUELVO AL SUR*

A Bernard Milluy In memoriam

Habrá durante toda la representación un acordeonista en uno de los extremos del escenario, sentado con su atril y sus partituras y una pequeña luz para leerlas. Inicio con CD Astor Piazzolla, 1'50'' de *Vuelvo al sur.*

1. **CLAIRE RUIZ-HUIDOBRO** (Sentada en un piano de pared en el centro del escenario, emula movimientos gatunos; también el maquillaje de su cara tiene los rasgos de un gato)

   Je m'appelle «le chat». Así me llama la gente y así me llama también Puri, esa chiquilla de casi nueve años que se queda todas las tardes a mi lado, hasta que una mujer fea y de muy mal humor viene a cogerla por las trenzas.

   La encontré una mañana! Se paró delante de la puerta y sonrió. Las primeras palabras que oí fueron: «Tu padre también se murió!» Yo tenía solamente hambre. No respondí y giré la cabeza para mirar al otro lado. Pero ella no dejó el asunto y, un minuto más tarde, me tenía abrazada contra su pecho y había empezado a hablar.

   Me habló de la muerte de su padre, de esos gritos que se quedaron en su memoria cuando fue fusilado.

   Me habló de esas lágrimas de esposas, de madres, de hermanas.
   Me habló del polvo, del camión, de la sangre, de la muerte…
   Con su sonrisa inocente.
   Nueve años y tanto sufrimiento.
   Nueve años y ya convertida en mujer!
   (Música de acordeón)

2. **VIOLAINE BELIGAUD / DANIELA QUINTERO** (Vienen cogidas del brazo. Vestuario antiguo. Hablan bajo, cuchicheando, de vez en cuando miran por si alguien escucha. Recorren el escenario haciendo algunas pausas. Se van por el lado opuesto, lentamente, con los mismos cuchicheos del principio)

   – Hola Dani. Tengo que decirte algo que mi abuela me acaba de contar: hubo una guerra y ella y su madre se quedaron solas durante mucho tiempo.
   – Ah, sí? Se quedaron solas?
   – Sí. Mi bisabuelo se fue para la guerra civil que hubo en España. Él les mandaba cartas; pero tardaban mucho en llegar. Resulta que esas cartas pasaron por Venezuela.
   – Qué? Por Venezuela?
   – Sí, como lo oyes, por Venezuela y un día, un hombre, que decía que venía de aquella otra parte del Atlántico, les trajo estas cartas.
   – Y, cómo se llamaba ese hombre?
   – Se llamaba… Carlos…, sí, ahora recuerdo, Carlos Quintero.
   *– Carlos Quintero? (*con emoción*)*
   – Sí.
   – Pues, era mi bisabuelo!
   – Noooo!
   – …

3. CRISTEL PERDIGON (Inicio y final: tango de Astor Piazzolla *Balada para un loco*. La alumna lleva un sombrero en la cabeza con el que jugará todo el tiempo y al final lo lanza al patio de butacas; lleva traje de chaqueta de hombre, como para bailar un tango. Expresa mucho dinamismo en el escenario: se sienta, baila, se apoya en la columna, sonríe…)

Amore mio,

No creerás dónde estoy! Andrés y Ricardo me invitaron a unas copas, pues estos días me envuelve una melancolía sin igual. Me siento impotente de no poder compartir contigo las maravillas de este mundo nuevo: Caracas.

Adonde vaya, hay música… baladas en las bodegas, boleros en la radio, y hoy es un tango que me llena de ganas de tomarte de la mano y bailar. Bailar y decirte al oído cuánto te extraño.

No puedo sino conformarme con escribirte esta carta y esperar que mi descripción te enamore, hasta el punto de querer venir, dejar el viejo mundo, abandonar tu familia, tu pasado. Ven! Ven a mí! Que soy yo tu futuro!

Te acuerdas de aquella foto que te envié?

Yo y cuatro paredes, yo y cuatro amigos, botellas rotas, suciedad, cajas y pobreza. (Pausa, se oye la música: 30'' Balada para un loco)

Pues ahora, tengo un taxi, es mi tesoro. En él, puedo pasar las horas viendo a la gente pasar y comienzo a sentir que les pertenezco, que, cuando me sonríen, esperan que saque mi banderita de taxi libre.

No sé por qué, pero me apodan el loco: "el loco, ahí viene el loco!". ¿Loco?, yo sólo estoy loco por ti, por volverte a ver.

(Música: Balada para un loco)

4. MATHILDE PINGUET (Lleva trenzas y un vestido corto. Está arrodillada en el centro del escenario con un baúl en el que hay cartas, juguetes…, saca una muñeca de trapo con la que jugará durante su parlamento)

(Recita en francés como si fuera el narrador)

Monologue intérieur d'une petite fille âgée de 5 ou 6 ans en 1962 avant le grand départ

Début : insouciance, joie de partir en «voyage»

Réflexion : pourquoi la tristesse de ses parents

Appréhension : quel est ce lieu de vacances? Pourquoi partons-nous? Où?

Peur de l'inconnu

(Habla lentamente con voz de niña pequeña. Está contenta. Música de acordeón)

¡Vamos a ir de viaje! ¡Vamos a ir de viaje!

¡Mi mamá me lo dijo ayer! ¡Es fantástico!

¡Porque como mi papá trabaja mucho, los viajes son escasos y los preparamos semanas antes! (Pausa)

Aunque a mí me gusta ir a la escuela, no es muy grave si nos vamos de viaje y pierdo unos días. Pero… ¡Al extranjero! (Pausa)

Además tengo la sensación de que mi madre no se alegra de este viaje improvisado: cuando le pregunto adónde vamos, me responde que no necesito saberlo.

Yo no quiero ir a otro país del que nunca hablamos.

¡Tengo miedo…! ¡Tengo miedo! (Pausa)

Y no quiero ver los inmensos cargueros entrando en el puerto de Argel, donde una multitud se amontona y se empuja.

Tengo miedo de soltar la mano de mamá; corriendo con dos únicas maletas y confundiéndonos entre la multitud. (Pausa)

No quiero ver el barco alejándose lentamente del puerto.

No quiero ver a mi abuelo parado sobre el muelle.

Porque tengo miedo de comprobar por su expresión que es la última vez que voy a verlo.

(Música de acordeón)

5. MAÉVA HUBER (Transmite los pensamientos de una vaca. Habrá alumnos tumbados, sentados en el suelo del escenario, simulando bultos y ella pasará entre ellos recitando su texto)

Había una total oscuridad, prácticamente no me acuerdo de nada. Solamente que mis compañeras estaban muy nerviosas y que corrían en la misma dirección, como si siguieran al granjero.

No recuerdo nada… ¡Ah sí! Me acuerdo de la lluvia y después, ¡no sé! Pienso que formaba parte de esta locura general…

¡Sí! Me acuerdo de algo más. La brisa tan caliente que se internaba en el interior de nuestro cuerpo. Sentía el sol y la brisa; esta brisa que se ha enrollado como una serpiente alrededor del único manzano que existe en el campo…

¡Qué horror! En mi cabeza todo da vueltas como un batiburrillo.

(Música de acordeón)

6. CAROLINE JOUANCHICOT (Estará sentada como si fuera en un barco)

Nada preveía su unión

Él, ingeniero francés

Nada preveía su unión

Ella, costurera catalana.

Él ingeniero en imágenes

Un día se fue a Argel

Dejando costurera e hijo

Un día se fue a Argel

Prometiendo volver pronto

Y un día volvió.

Y construyó casa para mujer e hijo

Pero el mar le llamó de nuevo

Barcelona, Baleares, Marsella

Nada preveía su unión

Pero el mar hizo lo suyo…

(Música de acordeón)

7. MARIE TOURNEUR/ DANIELA QUINTERO (hace las preguntas)

– *¿De qué habla esto? Pourquoi ce télégramme dit qu'Armand est mort? ¿Quién es Armand?*

– *El marido de Mami se llamaba Armand y vivían en Tánger*

– *Mais pourquoi Mami est venue à Marseille?*

– *Todo empezó en 1962, al principio de la guerra de independencia en Argel. Empezó con disturbios.*

– *Des émeutes? Pourquoi?*

– *Déjame terminar, era para poder recuperar Tánger, que era una zona franca*

– *Une zone franche?*

– *Sí, Papi y Mami vivían allí y tenían varios puestos de comercio y Papi decidió enviar a Mami, mamá y al tío a Marsella donde se reunirían más tarde.*

– *Et alors?*

– *No lo veían nunca. Sólo fotos. Hasta que un día de febrero de 1963 recibieron el telégrama*

– *Le télégramme? Ce télégramme?*

– *Si, éste: una crisis cardíaca… Nadie conoce la verdad. Todo resultó muy confuso. Supongo que los que querían recuperar Tánger lo mataron para robarle sus camiones y sus comercios.* (Música de acordeón)

8. JEAN-YVES LE DU: El maestro de armas, Corentin Maguer / **LINA OSPINA:** la ex novia, María / **DANIELA QUINTERO:** la nueva**,** Catalina / **LUCIA VILLANUEVA:** la enamorada, Isabela

(Las tres muchachas hablan entre ellas)

– *¡Qué hombre!*

– *Sí, eso dicen*

– *¿Puedo saber de quién estáis hablando?*

– *De Corentin Maguer*

– No lo conozco

– Es un hombre fabuloso

– Sí, buen mozo

– Encantador

– Inteligente

– Maestro de armas

– ¿Tiene defectos?

– Ninguno

– No es perfecto

– ¡Oh, aquí está, mirad!

(Aparece Corentin)

– Salut mesdemoiselles.

– Buenos días Corentin (las tres a coro)

– ¡Oh, una nueva! Quelle est votre nom?

– Buenas, soy doña Catalina, encantada de conocerle

– De même, doña

– Voudriez-vous me tenir compagnie?

– Con mucho gusto

– Perdón, no puedo (la enamorada, con ironía)

– Yo, tampoco (la ex)

(Corentin dirigiéndose a Isabela)

– Nous allons donc nous retrouver seuls doña Isabela

– Adiós María. Adiós Catalina

– Hasta luego (las dos a la vez)

(Se alejan los dos hacia uno de los lados del escenario y las 2 muchachas comentan)

– Sabes que antes era un simple campesino

– ¿De verdad?

– Sí en Bretaña. Por eso todo el mundo le admira y le envidia. Pero… Es un poco orgulloso, aunque muy respetuoso y siempre cortés. Le vamos a echar de menos cuando se vaya

– ¿Se va? ¿Cuándo?

– Vuelve a Bretaña, su patria, dentro de seis meses.

– Envidio a su mujer

(Se marchan y aparece la ex que alterna –canta o recita– su parlamento)

– Hace dos años y un día que vivo sin él.

– Hace dos años y un día que no lo he vuelto a ver.

– Y aunque no he sido feliz aprendí a vivir sin su amor.

– Pero al ir olvidando de pronto una noche volvió.

– ¿Quién es?

(Aparece Corentin)

– C'est moi

– ¿Qué vienes a buscar?

– Toi

– Ya es tarde

– Un jour je suis parti chercher un autre monde que je n'ai pas trouvé. J'ai découvert que tout ça n'était qu'un rêve. J'ai compris que la seule chose que je recherche, c'est toi

– Adiós, no hay nada más que hablar.

(Música de acordeón)

9. ANTONIO BARRANDON/ CAROLINE JOUANCHICOT (Espía)

L'arrière grand-père et l'espion français se trouvent dans une chambre ou à une table. L'espion frappe à la porte et rentre.

BISABUELO: Gracias por haberme ayudado en la calle hace unas horas y gracias por acogerme en su casa.

ESPÍA: No hay de qué. ¿Cómo se encuentra?

BISABUELO: Mejor desde la ducha y la sopa.

ESPÍA: Cuénteme acerca de su viaje. ¿Qué hace usted aquí?

BISABUELO: Pues, escúcheme, que ésta es mi historia:

En 1939, me llamaron a París, a tomar las armas, a proteger la patria, a luchar por la libertad. Me quedé allí hasta la llegada de los alemanes.

¡Qué cobardía la de nuestros gobiernos! La de no haber ido… a pelear, a luchar con los demás países.

Finalmente, los alemanes entraron en la capital. Me capturaron y me enviaron, junto con mis compañeros malheridos hasta Silesia Oriental, a un campo de concentración. Me quedé ahí cuatro años y tres meses hasta que los rusos recuperaron el campo.

¡Son aún peor que los alemanes!

Aproveché una batalla para escaparme. Salí rápidamente de Polonia y llegué a la República Checa. Pero, allí, ¡qué horror!

Tuve que viajar de noche para que no me vieran y seguir las vías del tren para no perderme. Hasta que llegué aquí, hace tres días.

ESPÍA: Y yo, lo encontré.

BISABUELO: ¡Exacto!

ESPÍA: ¿Y qué va a hacer usted ahora?

BISABUELO: No me quedaré. Llegaré a Italia y depués regresaré a Francia para volver a mi pueblo, Banyuls-de-la-Marenda

(Música de acordeón)

10. LUCÍA VILLANUEVA DE MIGUEL (Lleva una gorra con visera ladeada y le recoge el pelo, una camisa bastante amplia y pantalones; además una cazadora de piel que le está grande, que se quita, se pone o se la echa al hombro, se supone que todo es de su abuelo. Va recorriendo el escenario, simulando la travesía de un lugar a otro. / **CLAIRE RUIZ-HUIDOBRO y ROBIN ALAZARD** son los narradores que se irán intercalando para decir las fechas y estarán situados uno cada lado del escenario)

Barcelone, juillet 1936
Ha estallado la guerra civil. España esta dividida en dos bandos.
Aquí, en Cataluña, la República tiene el control. He venido a Barcelona con mi hermano para participar en las Olimpiadas populares.

Madrid, noviembre de 1937
Me han herido en el Frente. Mi hermano ha muerto.

Port Bou – Paris – Port d'havre – Leningrad, octobre 1938
El bando republicano necesita pilotos. Me han elegido para hacer un curso. Partimos rumbo a Leningrado.

Kirovabad, école d'aviation russe, décembre 1938
En la escuela nos tratan bien. Pero afuera hace muuucho frío (30, 40 grados bajo cero). En una hora saldré a esquiar.

Moscou, maison de repos, avril 1939
Soy piloto. Piloto de aviones de caza para el Frente republicano español. Ya de poco sirve, la guerra terminó.

Novosibirsk: camp de concentration, sud de la Sibérie, novembre 1941
Estoy encerrado con otros muchos. La comida escasea. Cuando viene la sopa, únicamente tomo lo sólido. El caldo, se lo doy a otros; está caliente, esto agrandaría mi estómago y me haría pasar más hambre.

Karavás: camps de concentration en Karaganda, novembre 1942
El tiempo se escapa, no se lo impido. Sigo encerrado con otros muchos ¿hasta cuándo?

Odessa, mer noire – Barcelone, mars 1954
La cruz roja internacional ha venido a rescatarnos. En España siguen quedando dos bandos. Ganaron los franquistas. Volvemos juntos, republicanos y franquistas. ¡Qué ironía! Supongo que el silencio y la ignorancia serán la mejor solución.

(Música de acordeón)

11. JULES CHOUQUET (Se disponen bancos a modo de gradas en el escenario, está sentado en el centro mientras lee una carta. A la mitad de la lectura, van sentándose a su lado, poco a poco todos los actores, los últimos pueden quedarse detrás, de pie)

Maman,

Sans doute connais-tu déjà la raison de cette lettre. Ce n'est pas avec entrain que je sors cette vieille plume de mon sac car j'imagine aujourd'hui tes larmes qui, demain, parleront sur ces misérables mots ruisselants.

Tu dois faire partie des premières personnes prévenues de mon manquement à l'appel le jour de mon retour en France. Dis à tout le monde que je vais bien et rasure mon cher professeur d'Espagnol.

Je n'aurais jamais imaginé que ce voyage scolaire serait si enrichissant. À tout point de vue. Mis à part Valence elle-même, c'est surtout le goût de la liberté et de la solitude qui m'a saisi en traître et me gardera captif de ses horizons le long de mon existence, aussi courte soit elle.

Je n'ai pas l'intention de te revoir un jour. Ce n'est pas toi que je fuis mais c'est moi que je trouve. Même si ça ne te console pas, sache que je t'aime bien. Tu es juste un peu trop conformiste par rapport au mode de vie que la société attend de toi. À part ça, c'était pas désagréable de t'avoir comme mère.

J'ai toujours aimé la liberté comme on aime le Moyen-Âge, l'an 3000 ou l'Amérique. Je l'admirais de loin avec envie, comme sur une vieille télé en noir et blanc.

Aujourd'hui, finie cette lettre, je passerai de l'autre côté de la caméra. J'ai marché toute la journée et suis parvenu à un semblant de campagne.

Demain, je serai sorti de cette auberge miteuse, aurai sûrement vidé la caisse et serai sur cette colline verdoyante, loin à l'horizon. De là, j'aurai largement la place de regretter. Pour l'instant, j'aime.

Ton fils qui espère t'oublier.

TELÓN

(Se oye de nuevo el tango CD 2' 50''de Astor Piazzolla *Vuelvo al sur*)

5. PROSA ENSAYÍSTICA

(Juan Barriga)

5.1. Ensayo y géneros argumentativos

Todos los géneros que nos disponemos a estudiar ahora son quizá aquéllos en los que la mezcla de elementos y características está produciendo nuevas y muy interesantes aportaciones a la literatura.

Pero si hay algo en lo que prácticamente todos coinciden es en que se basan en la argumentación.

Por eso, vamos a comenzar el estudio de esta parte haciendo un breve recorrido por lo que supone la argumentación y cómo se hace.

Más tarde, estudiaremos el ensayo y sus variedades y, por último, recogeremos las principales formas del periodismo, aunque hoy en día todo se vaya fundiendo.

5.1.1. Argumentación

Argumentar es dar razones para confirmar una idea determinada con el fin de que otros acepten que es válida o cierta. La argumentación pretende, frente a otros tipos de discurso, convencer al destinatario.

El afán de convencer lo encontramos en una gran variedad de discursos orales y escritos: debates, discusiones con amigos, en los juzgados, en la publicidad, en una conversación con nuestra familia…

Pero hay dos elementos que no pueden faltar en un texto oral o escrito de carácter argumentativo: la idea u opinión que defiende el emisor, a la que se llama tesis; y las razones, pruebas, datos, justificaciones, etc. que aporta para convencer al destinatario, que son los argumentos.

La estructura que pueden adoptar estos dos elementos básicos puede ser variada y establecerse por varios procedimientos: el emisor puede empezar por uno o varios hechos, y analizarlos y examinarlos de modo que llegue a establecer una "ley general" que los explique. Si el texto está organizado así, la tesis suele aparecer al final, como conclusión demostrada de todo el texto. Como se observa, es una forma inductiva de exposición.

Otro procedimiento es el deductivo. El razonamiento arranca de una idea general que utiliza para establecer una conclusión más concreta.

También tenemos mezclas de ambos procedimientos, en los que la tesis aparece al principio y al final (estructura cuadrada), en los que se repite varias veces (estructura repetitiva), o en los que se van desarrollando varias ideas a la vez (estructura en paralelo).

A veces, sin embargo, lo que le interesa al autor es criticar la opinión de otro. En estas ocasiones, el autor lo que hace primero es exponer la tesis a la que se va a oponer, y a continuación va invalidando los distintos argumentos de la parte contraria con otros propios. A este tipo de procedimiento se le llama refutación. En el caso de que el argumento contrario no sea del todo falso, se pueden establecer concesiones, con las que le damos parcialmente la razón.

5.1.2. Características y tipos de argumentos

Hay varios tipos de argumentos, pero todos tienen que tener estas tres características:

– Tienen que ser pertinentes, es decir, tienen que estar relacionados con la tesis y contribuyen a reforzarla;

– Tienen que ser válidos, de modos que estén bien construidos y conduzcan a la conclusión deseada. Los argumentos no válidos suelen ser llamados falacias, y deben ser desenmascarados en la discusión.

– Tienen que tener fuerza argumentativa. De ella depende que puedan ser o no rebatidos con facilidad.

De entre todas las clasificaciones de los argumentos, nos vamos a quedar con la que establece dos tipos, según la forma como se quiere que el destinatario se sume a la opinión del autor: racionales y afectivos.

5.1.2.1. *Argumentos racionales*

Los argumentos racionales se basan en los hechos, analizados y valorados racionalmente, bien sea de una manera objetiva, bien sea adaptándose a los sistemas de creencias y valores de los interlocutores.

Dentro de los argumentos racionales suele diferenciarse dos formas: la argumentación lógica y la argumentación analógica.

La argumentación lógica se basa en los principios lógicos del razonamiento humano: relaciones causa-efecto, concreto-abstracto, individual-general, acto-finalidad, etc.

Este tipo de argumentación parte del silogismo, razonamiento que consta de dos premisas (*los hombres son mortales; Sócrates es hombre*), y de una conclusión que se deduce necesariamente de ellas (*luego Sócrates es mortal*). En los textos argumentativos puede no aparecer alguna de las premisas si es de sobra conocida: *Sócrates es un hombre, y por lo tanto es mortal*.

El tipo de relación entre las premisas y la conclusión puede ser de causa (*Hoy vamos a visitar la Torre Eiffel, porque los lunes cierran los museos*); consecuencia (*Como hoy están cerrados los museos, vamos a visitar la Torre Eiffel*); de finalidad (*Estudia mucho para sacar buenas notas*); o de condición (*Como sigas sin estudiar, vas a tener que repetir curso*).

Las relaciones lógicas concreto-abstracto e individual-general se basan en dos de los argumentos más usuales: el ejemplo y el argumento basado en el sentido común.

El ejemplo sirve para confirmar la veracidad de una tesis presentando un caso concreto de la realidad en el que la tesis efectivamente se cumple. (*Estudia mucho, como tu primo Luis, que ha conseguido un buen trabajo*).

Basarse en el sentido común para reforzar una tesis (*Cualquiera habría hecho lo mismo*) es también una posibilidad. Mucho éxito tienen los argumentos cuando se apoyan en refranes, ya que normalmente se aceptan como verdades contrastadas por el saber popular (*A quien madruga Dios le ayuda; no por mucho madrugar amanece más temprano*); o si se apoyan en máximas, aseveraciones sentenciosas pero de origen culto (*El hombre es un lobo para el hombre*).

Dentro de este apartado de argumentación lógica tiene especial importancia el llamado argumento de autoridad, que utiliza como apoyo a la tesis testimonios de expertos conocidos, o autores de reconocida sabiduría.

Por otro lado, dentro de la argumentación racional tenemos también la argumentación analógica, que lo que hace es referirse a otro asunto completamente distinto pero en el que se ve una relación entre dos hechos que es semejante a la del problema sujeto a debate. El emisor establece una analogía y presupone que, en el caso que le ocupa, va a ocurrir del mismo modo.

Los argumentos analógicos más utilizados son la comparación y la metáfora.

5.1.2.2. *Argumentos afectivos*

Estos argumentos pretenden provocar en el destinatario determinadas reacciones emocionales que condicionen su apreciación de la tesis: simpatía, pena, temor, enfado, etc.

Este tipo de argumentación se basa fundamentalmente en el especial uso que se hace del lenguaje, por lo que aparece o no en cualquiera de los otros tipos de argumento.

La especial selección del vocabulario en una comparación; la utilización de un léxico fuertemente connotado; el uso de adjetivación valorativa pueden granjearle al autor cierta simpatía hacia sus postulados. A todo ello se añaden los recursos estilísticos de los que pueda hacer uso el autor para embellecer y hacer más agradable la recepción de su mensaje.

TEXTO 1

María Zambrano

http://cvc.cervantes.es/actcult/zambrano/default.htm

1. A la hora de Séneca, siglo de Cristo, los filósofos poblaban las calles de la capital del imperio. La filosofía de Platón y Aristóteles se había acallado y como detenido, seguía emparedada en una escolástica que parecía impotente para prender en el corazón de los hombres. Era una filosofía que exigía la esclavitud de la mente y un cómo morir en vida.

(Tomado de «El pensamiento vivo de Séneca»,
en *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1977)

2. Humano, enteramente humano, el arte de Picasso que rehúye lo divino, se adentra en la muerte, colabora con ella en forma bien distinta que Vinci. Esta muerte no es la rendición del espíritu, sino una tragedia resuelta. Es la pasión persecutoria –secreto último de su arte, el daimon que lo espolea– que, al fin, se entrega; consunción de la pasión en ternura. Vigilia que se deshace en sueño; idilio entre la conciencia y la fuente secreta de la vida. Quietud del fauno que aplacado en su furia –erótica manía persecutoria– se aduerme al fin, en una especie de meditación en blanco, vigilado por la mujer, su presa capturada, hecha ya amiga, convertida en su propia alma.

(Tomado de «Amor y muerte en los dibujos de Picasso»,
en *España, sueño y verdad,* Edhasa, Barcelona, 1965)

3. Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento afectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas.

El escritor sale de su soledad a comunicar el secreto. Luego ya no es el secreto mismo conocido por él lo que colma, puesto que necesita comunicarle. ¿Será esta comunicación? Si es ella, el acto de escribir es sólo medio, y lo escrito, el instrumento forjado. Pero caracteriza el instrumento el que se forja en vista de algo, y este algo es lo que le presta su nobleza y esplendor.

(Tomado de *Por qué se escribe*)

4. Hay, pues, una afinidad entre el autor y el personaje clásicos. Se sacrifican conjuntamente, el uno entregándose a ser visto, el otro entregándose para ver. En este sentido toda tragedia es un sacrificio a la luz en que el hombre se recrea. Y de esa recreación participa el espectador. La luz de la tragedia es una luz no impasible, es la luz de la pasión del hombre, ese ser que ha de seguir naciendo. La luz que deshace la fatalidad del nacimiento. La que penetra en el abismo del tiempo. «Heriré con luz tus oscuras cárceles», dice Celestina conjurando al Príncipe infernal.

(Tomado de «El origen de la tragedia: Edipo»,
en *El sueño creador* Universidad Veracruzana, Xalapa (México), 1965)

5. Cuentan los místicos que tras el éxtasis vienen los momentos de mayor riesgo y depresión. Y aunque se trate de éxtasis distintos, estos a que aludimos son también instantes vividos como fuera del tiempo; de evasión de la cadena temporal, instantes en que se experimenta la unidad; la unidad en nuestra vida, y la unidad de una realidad inagotable que se hace presente; un presente puro, perfecto, sin restos de pasado, un «siempre».

(Tomado de *Persona y democracia*
Departamento de Instrucción Pública, San Juan de Puerto Rico, 1958)

Ejercicio 1

1. Lee el Texto 1.
2. Establece cuál es el tema de cada uno de los fragmentos.
3. Intenta definir cuál es la tesis que defiende la autora.

Tema y tesis no son normalmente lo mismo. Una argumentación puede tener como tema la hora de vuelta a casa, y la tesis que defiende un padre o un hijo son normalmente diferentes.

TEXTO 2

Tribuna: Amparo Rubiales "El neomachismo" 15/01/2010 *El País*

Nunca pensamos que cuando nuestra democracia se fundamentó, entre otros principios, en la libertad y la igualdad, nos iba a ser más difícil hacer a esta última efectiva y, sin embargo, el miedo a la libertad del que escribió Erich Frömm no era nada comparado con el miedo a la igualdad, más generalizado y resistente.

Los que defendían "los valores" de la sociedad patriarcal, aunque lo razonaran de muy diversas maneras, eran calificados de machistas. Empezaron a estar mal considerados y fueron disminuyendo "de boquilla" los que así se denominaban; pero cuando la igualdad se va haciendo más plena comienzan a formular nuevos argumentos que, supuestamente, no la cuestionan, pero sí su forma de ejercicio, con ideas que, en ocasiones, llegan a parecer incluso "razonables". Parecen distintas de las de siempre aunque, en el fondo, desean lo mismo: la subordinación de las mujeres.

Miguel Lorente, en su libro denominado Los nuevos hombres nuevos. Los miedos de siempre en tiempo de igualdad, sostiene que el género masculino ha urdido nuevas tramas para defender su posición de poder, y éstas se basan en los supuestos problemas que la incorporación de la mujer a la vida activa ha tenido, sobre todo, en el ámbito de las relaciones familiares. A esta nueva estrategia la denomina posmachismo, por haber nacido, dice, en el contexto de la posmodernidad, y por haber mantenido desde su aparición una cierta distancia respecto a las posiciones clásicas del machismo o del patriarcado.

Sin embargo, y aunque me parece absolutamente correcto todo lo que argumenta, creo que es mejor denominar a esta nueva forma de pensamiento como neomachista, porque, cada día más, se está transformando en una nueva ideología que se va extendiendo y que se caracteriza, precisamente, por tener miedo a la igualdad. Es una nueva manera de sostener las posiciones machistas de siempre, pero con nuevos discursos y nuevos contenidos. Nadie se llama hoy abiertamente, por ejemplo, fascista, pero es evidente que hay una nueva manera de serlo, y a éstos se les denomina neofascistas.

Los neomachistas equiparan el feminismo con el machismo, tratando de crear confusión en algo que no puede tenerlo, porque pretenden cosas opuestas: éste la primacía del varón y aquél la igualdad entre mujeres y hombres. La diferencia es tan grande que no merecería la pena ni explicitarla, a no ser porque el neomachismo intenta confundir, para poder mantener mejor sus nuevas posiciones, encaminadas, como siempre, a cuestionar los derechos de las mujeres, su autonomía y la independencia ganada. No cuestionan, dicen, la igualdad, pero sí las consecuencias de su ejercicio; están en contra de la violencia de género pero manifiestan con reiteración, por ejemplo, que hay demasiados casos de denuncias falsas, sin añadir que, si así fuera, se estaría cometiendo un delito que hay que denunciar, como en cualquier otro caso.

Hay algún juez que da miedo por las cosas que dice –no quiero ni nombrarlo porque es lo que le gustaría–, pero existen, desgraciadamente, demasiados –también alguna mujer– teóricos del neomachismo que surgen diariamente y que tenemos que desenmascarar como hicimos con los machistas.

Consideran la igualdad como una amenaza, pero no para ellos sino para las relaciones sociales, y lo exacerban en lo más extremo: la violencia de género. El feminismo siempre ha sido ridiculizado y hoy, con nuevas formas, lo vuelve a ser con fuerza. Así, hablan de revancha de género, de feminismo resentido, dogmático o radical, sin más intención que la de volver a "demonizarlo".

Son manifestaciones de ese miedo a la igualdad que los neomachistas tratan de extender de diversas maneras: sacralizan, por ejemplo, la lactancia materna, culpabilizando a las madres que no pueden practicarla; hacen responsables a las mujeres de los problemas de los menores, con la teoría del "nido vacío"; y del aborto ni hablemos, parece que es un capricho de algunas. Ninguno de ellos dice que está en contra de la igualdad sino que, por el contrario, afirman que somos las mujeres las que estamos haciendo una sociedad con graves problemas de convivencia como consecuencia directa de nuestra necesidad de ser libres e iguales. Nunca entendieron que sin igualdad la libertad no existe, y que aquélla o es real o no es igualdad, y la democracia las exige ambas.

Las mujeres siempre hemos tenido que alcanzar cosas con las que los hombres ya nacían; nos relegaron al mundo privado y hemos ido conquistando –con muchos años y esfuerzo– parcelas de lo público, pero llevando siempre a cuestas la vida privada. Los hombres, que tenían destinado como propio el mundo público, lo han mantenido, y su incorporación al otro mundo lo está siendo en mucha menor medida, de ahí las resistencias a la igualdad que perviven –pese a lo mucho que hemos avanzado– sobre todo en los países desarrollados, porque en otros muchos todavía siguen con el burka, símbolo de la mayor de las discriminaciones que padecen las mujeres.

Tenemos que acabar con todos los burkas del mundo, sabiendo hacer frente con la misma contundencia a los viejos argumentos y a éstos más sutiles del neo-machismo.

AMPARO RUBIALES es profesora de Universidad,
abogada y consejera de Estado.

Ejercicio 2

1. Lee el Texto 2.
2. Establece el tipo de estructura de la argumentación (inductiva-deductiva).
3. Intenta encontrar los argumentos y di de qué tipo son.

5.2. Ensayo

Lectura Previa

Montaigne.

Hay algunos escritores, pocos, que están abiertos a todo el mundo a cualquier edad y en cualquier época de la vida –Homero, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstói–, y a su vez hay otros que sólo en un determinado momento revelan toda su importancia. Entre éstos se cuenta Montaigne. Ni se debe ser demasiado joven, ni carecer de experiencias y desengaños para poder valorarlo debidamente y para que su pensamiento libre y certero pueda aportar la máxima ayuda a una generación que, como más o menos la nuestra, se ha visto lanzada por el destino a una sacudida universal tan violenta como una catarata. Sólo quien en su propia alma agitada haya vivido una época donde, por la guerra, la violencia y las ideologías tiránicas, haya visto amenazada su vida y, dentro de esa vida, la sustancia más preciosa que es su libertad individual, sólo alguien así sabe todo el coraje, toda la honradez y decisión que se requiere para permanecer fiel a su "yo" más íntimo en tales tiempos de estolidez de rebaño. Sólo una

persona así sabe que nada en la tierra es más difícil y problemático que mantener incontaminada la propia independencia espiritual y moral en medio de una catástrofe masiva. Sólo cuando alguien ha dudado, presa de la desesperación, hasta de la razón y la dignidad del hombre, puede exaltar como una hazaña el que un individuo permanezca ejemplarmente íntegro en medio de un caos universal.

Stefan ZWEIG*, El Legado de Europa*, Barcelona, 2003, Acantilado. Pág. 7

Stefan Zweig (Viena, 1881 – Petrópolis, 1942) fue un escritor muy popular, tanto por sus novelas como por sus ensayos. Su amigo y editor R. Friedenthal reúne en *El Legado de Europa* varios ensayos que Zweig dedicó como homenaje a los artistas que supieron expresar la esencia de la conciencia europea. El primero de ellos está dedicado a Montaigne (Michel de Montaigne 1533-1592), que se considera con sus *Essais* (1580) el iniciador de este tipo de escritos que es el ensayo.

Zweig vio en Montaigne uno de los rasgos más definitorios del ensayo, la necesidad de expresar el pensamiento personal. Y es que este género híbrido, mezcla de tantos otros, encuentra una definición a través de sus características.

5.2.1. Introducción

A pesar de que Montaigne fuera el primero en utilizar ese nombre para sus escritos, los orígenes del género habría que rastrearlos en la literatura greco-latina, pues los *Diálogos* de Platón o las *Epístolas* de Séneca no son otra cosa que ensayos.

En español también se pueden considerar ensayos determinados escritos de autores más conocidos por alcanzar la fama en otros ámbitos, como Fray Luis de León o Santa Teresa de Ávila en el S. XVI, Quevedo y Gracián en el S. XVII, o Cadalso y Jovellanos en el S. XVIII.

En los inicios del S. XIX el ensayo se vincula al costumbrismo, con Larra y Mesonero Romanos, y se va acercando a la definición que veremos según va avanzando ese siglo, con las aportaciones de Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y Francisco Giner de los Ríos, entre otros.

Sin embargo, cuando el ensayo alcanza su relevancia fundamental en la literatura española es a partir de la llamada Generación del 98. Encontramos en esta Generación la aportación de autores como Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Azorín, Ramiro de Maeztu, Ramón Menéndez Pidal, etc., en cuyos escritos se establecen las características fundamentales del ensayo tal y como se entiende hoy en día.

Muchos han sido los autores y autoras que han contribuido a este género, tanto en España como en América: Salvador de Madariaga, Américo Castro, Manuel Azaña, Claudio Sánchez Albornoz, Eugenio D'Ors, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Julián Marías, Octavio Paz, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, etc.

5.2.2. Definiciones

Se habla del ensayo como género híbrido, subgénero literario, género a caballo. Sin embargo, la definición de lo que es un ensayo parece bastante acabada. A lo largo de la historia de la literatura hemos llegado a hacernos con una idea "platónica" de lo que es el género. La dificultad estriba, precisamente, en una de sus características: el ensayo es libre en forma y fondo, por lo cual es difícil para nosotros decidir si un escrito es un ensayo o un artículo largo, o un estudio corto.

El profesor Carlos A. Castro, en su *Didáctica de la Literatura*, hace un resumen de las diferentes posturas sobre la definición de ensayo. Para Lukács, nos dice Castro, es una forma literaria autónoma, a mitad de camino entre la filosofía, visión conceptual del mundo, y la literatura, creación imaginaria. Desde esta visión se entienden también subgéneros, como el de la "novela-ensayo", tal como lo entendieron Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, o más recientemente Javier Cercas.

Joaquín de Entrambasaguas define el ensayo como un escrito sobre cualquier tema, siendo la única nota definitoria que se escriba "desde un punto de vista personal y reflejando la cultura general del autor como base para su creación ingeniosa, inteligente o genial".

Más interesante puede resultarnos la diferencia que G. Fernández hace entre ensayo y artículo periodístico. Para este autor, aunque ambos escritos entran dentro de la prosa didáctica, el ensayo no está obligado ni a ser conciso ni a tratar temas de actualidad. Fernández nos da otras características que considera esenciales de ambos géneros, como la falta de erudición y cita puntual, la pretensión de claridad y belleza, y la expresión del punto de vista del autor.

Micó Michón, recogido también por Castro, da la siguiente definición del ensayo:

"Escrito fácil y bien redactado que expone un problema cualquiera desde un punto de vista personal con desarrollo fragmentario que no se carga de argumentos y citas, sino que se apoya en la interpretación intuitiva pero respaldada por una completa filosofía enfocada hacia un humanismo actual cargada de sugerencias y horizontes".

Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de Términos Literarios*, propone la siguiente definición de ensayo:

"Es un escrito en prosa, generalmente breve, de carácter didáctico e interpretativo, en el que el ensayista aborda, desde un punto de vista personal y subjetivo, temas diversos, con gran flexibilidad de métodos y clara voluntad de estilo".

Vemos que casi todos los autores coinciden en la brevedad, la diversidad de los temas y métodos, la subjetividad y la voluntad de estilo.

5.2.3. Características

José Luis Gómez Martínez, citado por Estébanez Calderón, analiza las características principales del ensayismo en español:

1 Brevedad. El ensayo no es exhaustivo como lo intenta ser un estudio o una tesis. El ensayista sólo abre caminos de discusión.

2. Carácter sugeridor e interpretativo. El ensayista no es un investigador o especialista en la materia. "El poder del ensayo estriba en el poder de las intuiciones que se vislumbren y de las sugerencias capaces de despertar en el lector. De ahí la falta de citas exactas, o las citas "de memoria", en las que se hace visible la interpretación de una lectura que hace el autor.

3. Carácter confesional. El ensayo está lleno de apreciaciones subjetivas, a través de las que el autor comunica su propia visión del mundo, sus impresiones y sentimientos.

4. Intención dialogal. El ensayo espera respuesta y comunicación con el lector. En este sentido está en relación con la literatura epistolar. Podríamos decir que es un género de elevada interactividad.

5. Carencia de estructura prefijada. El ensayo tiene orden interno y coherencia textual, pero no tiene un orden lógico y sistemático. La comunicación progresa por medio de asociaciones e intuiciones.
6. Variedad temática, que explica a su vez los diferentes tipos de ensayo: histórico, político, sociológico, autobiográfico, literario, religioso, etc.
7. Voluntad de estilo. El ensayista es consciente de que se espera de él una determinada calidad estética. El ensayo no es un tratado científico, sino una obra de arte.

En fin, para la construcción de esta obra de arte, que puede tener un objetivo más allá del simple goce estético, se utilizan materiales y técnicas de construcción afines con otras formas de expresión, como la carta, el diálogo, la confesión, el diario, etc.

De esta manera, y a pesar de la libertad de tema y estilo que tiene el autor de ensayos, podemos distinguir estos de un estudio, por su extensión, formalismo y rigor académico; de un artículo, por la necesidad de concisión y de referencia a la actualidad; de un libro de texto por la voluntad de estilo.

5.2.4. Clasificaciones

Hay varias formas de poder clasificar los ensayos. La más obvia, como hemos visto antes, es por su tema: políticos, didácticos, filosóficos, etc.

Por el modo de tratar el contenido podemos distinguir dos tipos de ensayo, uno de carácter personal, casi confesional; y otro de carácter formal, más ambicioso, más extenso y con contorno más riguroso, sin llegar al estudio técnico ni abandonar la subjetividad. Es lo que se denomina en inglés *familiar essay* y *formal essay*. Entre ellos hay una amplia gama de modalidades intermedias.

Otra clasificación viene a partir de su finalidad. Hablamos entonces de ensayos de exposición de ideas o ensayos puros; de ensayos de crítica; y de ensayos de creación o ensayos poéticos: los ensayos de exposición de ideas tienen como fin primordial la comunicación de determinadas ideas políticas, religiosas, filosóficas, etc., al lector; los ensayos de crítica analizan y enjuician cualquier obra humana: arte, filosofía, política, religión, etc.; por último, los ensayos de creación son los que crean mundos ficticios que sirvan de envoltura poética a la idea del autor.

5.2.5. Forma y lenguaje

Aunque la libertad formal del ensayo sea una de sus principales características, podemos encontrar dos líneas básicas en su redacción: la exposición y la argumentación.

La forma del ensayo puede seguir un orden prefijado y claro, anunciado de antemano, o ser caótica, y se puede desarrollar siguiendo un modelo deductivo (de lo general, la tesis, a lo particular, los ejemplos), o un modelo inductivo, que empieza por los ejemplos para llegar a la generalización de la tesis.

El lenguaje es explicativo, en el que abundan las oraciones enunciativas, las aclaraciones y las interrogaciones y exclamaciones retóricas.

Dependiendo del tema, habrá abundancia de nombres abstractos y tecnicismos.

5.2.6. Otros géneros ensayísticos

En primer lugar tenemos que aceptar como ensayos aquellos escritos cuyos autores han denominado como tales. La libertad de forma lleva a que cada escrito propuesto como ensayo pueda ser considerado como tal.

Además, hay otros tipos de texto que pueden ser considerados dentro de este género, tales como:

– Apotegma: dicho breve y sentencioso que presenta la tesis. Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna pueden ser consideradas dentro de este tipo.

– Opúsculo y folleto, obras de extensión limitada;

– Panfleto y libelo, opúsculos con carácter agresivo y difamador;

– Manifiesto, escrito en que se expone una ideología o unos principios de acción;

– Miscelánea, escrito en que se mezclan toda suerte de temas.

TEXTO 3

Bernardo Atxaga, *Obabakoak* (1988)

He oído decir que, al igual que los cuentos tradicionales, el Juego de la Oca representa una determinada concepción de la vida; que es una descripción de los trabajos y los días que nos toca pasar en este mundo, una descripción y una metáfora.

Cuál sea esta concepción lo puede ver cualquiera que recuerde el tablero y las reglas del juego, pues tanto el tablero como las reglas muestran que la vida es, fundamentalmente, un viaje lleno de dificultades donde, a partes iguales, y siempre que los dados –los hados– nos sean un poco favorables, es posible avanzar y llegar bien hasta ese estanque final donde nos espera la Gran Oca Madre.

No hay nada mejor, para el jugador que va de viaje, que dar con su ficha en una de las viñetas que llevan oca, ya que ese jugador puede entonces saltar de oca a oca y tirar porque le toca; y seguir avanzando.

Nada es peor, en cambio, que el caer en viñetas como la cuarenta y dos –el laberinto– o en la cincuenta y dos –la de la cárcel– o en la cincuenta y ocho, que es la que lleva la calavera. Caer en cualquiera de estas viñetas supone un retraso en el camino, o incluso su suspensión o su abandono.

Diré, de paso, que no es trivial que el juego-metáfora del que estoy hablando recurra justamente a la oca, y no a cualquier otro animal. Y es que la oca sabe andar por tierra, saber andar por el agua, sabe andar por el aire, siendo por ello el animal que la tradición ha elegido para simbolizar la sabiduría, lo bien hecho, la perfección.

El mensaje del juego es, por lo tanto, tan simple como difícil de seguir. Se trataría de hacer bien las cosas, día a día, oca a oca; solamente esa continuidad garantizaría la sabiduría y la perfección finales.

Ejercicio 3

Lee el Texto 3.

Reflexiona si lo que nos propone el autor podría considerarse ensayo. Da argumentos en contra y a favor.

¿Qué tipo de argumentos has utilizado? Clasifícalos.

TEXTO 4

José Ortega y Gasset, «Flaubert, Cervantes, Darwin», en *Obras completas*, I (Meditaciones del Quijote, Meditación primera, 20), Madrid: Alianza Editorial, 1983 (1914).

La infecundidad de lo que ha solido llamarse patriotismo en el pensamiento español se manifiesta en que los hechos españoles positivamente grandes no han sido bastante estudiados. El entusiasmo se gasta en alabanzas estériles de lo que no es loable y no puede emplearse, con la energía suficiente, allí donde hace más falta.

Falta el libro donde se demuestre al detalle que toda novela lleva, dentro, como una íntima filigrana, el Quijote, de la misma manera que todo poema épico lleva, como el fruto el hueso, la Ilíada.

Flaubert no siente empacho en proclamarlo: «Je retrouve –dice– mes origines dans le livre que je savais par coeur avant de savoir lire: Don Quichotte». Madame Bovary es un don Quijote con faldas y un mínimo de tragedia sobre el alma. Es la lectora de novelas románticas y representante de los ideales burgueses que se han cernido sobre Europa durante medio siglo. ¡Míseros ideales! ¡Democracia burguesa, romanticismo positivista!

Flaubert se da perfecta cuenta de que el arte novelesco es un género de intención crítica y cómico nervio: «Je tourne beaucoup à la critique –escribe al tiempo que compone la Bovary–; le roman que j'écris m'aiguise cette faculté, car c'est une oeuvre surtout de critique ou plutôt d'anatomie». Y en otro lugar: «Ah!, ce qui manque à la société moderne ce n'est pas un Christ, ni un Washington, ni un Socrate, ni un Voltaire, c'est un Aristophane».

Yo creo que en achaques de realismo no ha de parecer Flaubert sospechoso y que será aceptado como testigo de mayor excepción.

Si la novela contemporánea pone menos al descubierto su mecanismo cómico, débese a que los ideales por ella atacados apenas se distancian de la realidad con que se los combate. La tirantez es muy débil: el ideal cae desde poquísima altura. Por esta razón puede augurarse que la novela del siglo XIX será ilegible muy pronto: contiene la menor cantidad posible de dinamismo poético. Ya hoy nos sorprendemos cuando al caer en nuestras manos un libro de Daudet o de Maupassant no encontramos en nosotros el placer que hace quince años sentíamos. Al paso que la tensión del Quijote promete no gastarse nunca.

El ideal del siglo XIX era el realismo. «Hechos, sólo hechos» –clama el personaje dickensiano de Tiempos difíciles–. El cómo, no el porqué; el hecho, no la idea –predica Augusto Comte–. Madame Bovary respira el mismo aire que Mr. Homais –una atmósfera comtista–. Flaubert lee la Filosofía positiva en tanto que va escribiendo su novela: «c'est un ouvrage –dice– profondément farce; il faut seulement lire, pour s'en convaincre, l'introduction qui en est le résumé; il y a, pour quelqu'un qui voudrait faire des charges au Théâtre dans le goût aristophanesque, sur les théories sociales, des californies de rires».

La realidad es de tan feroz genio que no tolera el ideal ni aun cuando es ella misma la idealizada. Y el siglo XIX, no satisfecho con levantar a forma heroica la negación de todo heroísmo, no contento con proclamar la idea de lo positivo, vuelve a hacer pasar este mismo afán bajo las horcas caudinas de la asperísima realidad. Una frase escapa a Flaubert sobradamente característica: «on me croit épris du réel, tandis que je l'exècre; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman».

Estas generaciones de que inmediatamente procedemos habían tomado una postura fatal. Ya en el Quijote se vence el fiel de la balanza poética del lado de la amargura para no recobrarse por completo hasta ahora. Pero este siglo, nuestro padre, ha sentido una perversa fruición en el pesimismo; se ha revolcado en él, ha apurado su vaso y ha comprimido el mundo de manera que nada levantado pudo quedar en pie. Sale de toda esta centuria hacia nosotros como una bocanada de rencor.

Las ciencias naturales basadas en el determinismo habían conquistado durante los primeros lustros el campo de la biología. Darwin cree haber conseguido aprisionar lo vital –nuestra última esperanza– dentro de la necesidad física. La vida desciende a no más que materia. La fisiología a mecánica.

El organismo, que parecía una unidad independiente, capaz de obrar por sí mismo, es inserto en el medio físico, como una figura en un tapiz. Ya no es él quien se mueve, sino el medio en él. Nuestras acciones no pasan de reacciones. No hay libertad, originalidad. Vivir es adaptarse; adaptarse es dejar que el contorno material penetre en nosotros, nos desaloje de nosotros mismos. Adaptación es sumisión y renuncia. Darwin barre los héroes de sobre el haz de la tierra.

Llega la hora del *roman expérimental*. Zola no aprende su poesía en Homero ni en Shakespeare, sino en Claudio Bernard. Se trata siempre de hablarnos del hombre. Pero como ahora el hombre no es sujeto de sus actos, sino que es movido por el medio en que vive, la novela buscará la representación del medio. El medio es el único protagonista.

Se habla de producir el ambiente. Se somete el arte a una policía: la verosimilitud. ¿Pero es que la tragedia no tiene su interna, independiente verosimilitud? ¿No hay un vero estético –lo bello–? ¿Y una similitud a lo bello? Ahí está, que no lo hay; según el positivismo: lo bello es lo verosímil y lo verdadero es sólo la física. La novela aspira a fisiología.

Una noche en el Père Lachaise, Bouvard y Pécuchet entierran la poesía –en honor a la verosimilitud y al determinismo–.

TEXTO 5

“Olores”

Usted ya sabrá que una conocida marca de perfumes ha sido instada a retirar una campaña publicitaria por haber herido sensibilidades. Las sensibilidades heridas son las del gremio de enfermeras, figura que esa campaña utiliza como reclamo sexual. La marca de perfumes lleva largo tiempo anunciándose en la tele y no hay día, desde hace años, en que no veamos tres o cuatro spots. En cuanto a la campaña piedra de polémica, forma parte de una familia de anuncios que sigue en pantalla y que es muy fácilmente reconocible: usted se pone el potingue, una señora lo huele e inmediatamente se transforma en hembra en celo dispuesta a devorarle a usted al grito de “Bom, chilka, wah, wah”. Se supone que usted ve eso e, influido por la escena, corre a comprarse el producto para envolverse en sus efluvios. Esto de que los hombres se perfumen no siempre ha tenido buena reputación. Alguien recordará aquel poema en castúo de Gabriel y Galán (otros lo atribuyen a Luis Chamizo) que se llamaba “Varón” y donde un maduro campesino expresaba su desagrado por los hábitos higiénicos que su hijo, estudiante, había adquirido en la capital:

"Ca instanti se lava, / ca instante se peina,
ca instanti se múa / toa la vestimenta,
y se encrespa los pelos con jierros / que se lo restuestan,
y en los dientis se da boticas / de unos cacharrinos
que tiene en la mesa, / y remoja el moquero con pringues
n'amas pa que güela. / ¡Jiedi a señorita dendi media legua!"

Gabriel y Galán prefiguraba, sin saberlo, al prototipo metrosexual, y lo despachaba con aquello de "Me jiedin los hombres / Que son medio hembras!".

Yo creo que, si por los varones fuera, todos oleríamos a una mezcla descuidada de choto, tabaco y cuero revenido, como olían antes los cuarteles y como quería el paisano de Gabriel y Galán. Es la inflexible presión femenina la que nos empuja a oler como señoritas y nadie negará que la vida social se dulcifica con ello. ¿Pero cómo convencer a los hombres para que se echen "pringues"? Prometiéndonos a cambio la satisfacción de todas nuestras fantasías sexuales, incluidas las más bobas, como esa de la enfermera. Claro que una cosa es juguetear con las fantasías y otra sugerir que las enfermeras estén para eso. De cualquier manera, ojo con el exceso de aromas. Los que hayan leído *El perfume* de Süskind recordarán cómo acaba la novela: el maestro de los aromas, en un exceso de ambición y deseo, se perfuma de manera tan seductora y en tal cantidad que termina siendo devorado por una horda de indigentes, incapaces de resistirse a la atracción instintiva de aquel olor.

José Javier Esparza
(El Norte de Castilla, octubre de 2007)

Ejercicio 4

Lee el Texto 4 y el Texto 5.

Encuentra las características del género que se observan en ambos textos.

Señala las diferencias que pueda haber entre ambos textos.

Analiza los argumentos utilizados en ambos casos.

Define la estructura de ambos textos, y discute si es adecuada.

TEXTO 6

Ninette

Esta semana en los cines Princesa de Madrid he visto dos películas que hablan de París. La francesa *Usted primero,* una divertida y deliciosa comedia sobre esas cosas que hacemos o podríamos hacer en las ciudades. Tanto en Madrid como en París, cada uno de nosotros, con unos cuantos sitios que frecuentar y unas cuantas personas que den juego, está en condiciones de crear su pequeña historia melodramática. Salimos de la película con la sensación de haber estado allí, pero de no tener fotos que enseñar.

Lo mismo le sucede al pobre y afortunado Andrés de *Ninette*, la última película de Garci. Me senté en la butaca, dejé la mente en blanco y esperé el momento en que el arranque de la película se te mete o no se te mete en el cuerpo. Esta es invasiva. Comienza por el oído, con la música. Pasa por la cabeza, donde se queda un buen rato seduciéndonos con la frescura e ingenio de Miguel Mihura, un talentazo que llevó al teatro la alegría de saber que la vida es completamente absurda. Y terminamos abducidos por los actores en sintonía con el inteligente y tierno sentido del humor de Mihura. Todo bajo la batuta de un Garci inspirado, que mantiene la fe, la ilusión en el trabajo artesanal y en la calidad de los actores españoles […].

En cuento a Carlos Hipólito, creo que la primera vez que lo vi fue en una obra de teatro de Ruiz de Alarcón y me dejó flipada. Es un actor de matices. Parece que tenga dentro un termorregulador que no deje salir fuera efluvios interpretativos que no vengan a cuento. Quiero decir que está en su punto.

Esta película es un buen homenaje al centenario del autor de *Tres sombreros de copa* o *Maribel y la extraña familia*, que renovó el lenguaje teatral y propuso otro modo de afrontar la estrechez y mediocridad de la época. "¿Está usted casado? Sí, pero poco". Donde esté la ironía que se quite el sermón. Donde esté el humor, que se quiten las grandes palabras cargadas de buenas intenciones […].

Fue un hallazgo crear el personaje de Ninette, sensual, graciosa, lista. Qué intuición la de Mihura que le llevó a anticipar a la primera Ninette de un mundo lleno de ellas. Ahora mismo en Madrid hay ninettes rumanas, ecuatorianas, colombianas, polacas, africanas, nacidas aquí, cuyos padres proceden de una remota Murcia en alguna parte del orbe […]. Por cierto, Elsa Pataki está que se sale en este papel. Sinceramente, hasta ahora temía que se la sobrevalorase. Y no. Me ha convencido. Es una actriz que ha sabido crear para estos nuevos tiempos una mirada y una sonrisa completamente Ninette.

CLARA SÁNCHEZ
(*El País,* 21-08-2005)

TEXTO 7

La poesía desarraigada

Muchos lectores de poesía recibieron en el año 2008, con sorpresa o desorientación, la noticia de que se le había concedido a Victoriano Crémer el Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma por su libro *El último jinete* (Visor). Llamó la atención que un hombre con más de 100 años pudiera mantener su pulso poético y escribir con una gravedad entera y digna versos sobre las guerras actuales, el amor, la ciudad, las traiciones y una muerte inevitablemente cercana. La voz del poeta dialogaba ante la inmensidad del mar con la certeza hiriente y serena de la nada. Fue un libro de llamativa calidad si se compara con el tono de otras obras líricas de senectud.

El Premio Gil de Biedma devolvía a la actualidad una obra, muy significativa durante años en el panorama de la poesía española, que llevaba tiempo condenada a los rincones de los manuales de literatura y de los recuentos académicos. Victoriano Crémer, nacido en Burgos en 1907, fue junto a Antonio G. de Lama y a Eugenio de Nora uno de los artífices de la revista *Espadaña* (1944-1951), fundada para ofrecer una alternativa neorromántica y existencialista al formalismo de la poesía oficial en los primeros años de la posguerra. Aunque colaboraron autores de edades distintas y de tendencias muy diversas, Espadaña

se convirtió en una revista clave para marcar los nuevos caminos de la rehumanización, el paso del yo al nosotros y los recursos estéticos de unas voces comprometidas con la realidad. [...]

Cuando Victoriano Crémer recordaba las ambiciones de *Espadaña*, no podía separar aquella ilusión poética de un país en el que se vivía de milagro y se moría de asco. Era la España trágica del hambre, los racionamientos, las cárceles y las imposiciones clericales del franquismo. Crémer había pagado una factura personal importante debido a sus ideas anarco-sindicalistas, como puede apreciarse en su biografía novelada *Libro de San Marcos* (1981).

LUIS GARCÍA MONTERO
(*El País,* 28-06-2009)

TEXTO 8

Como una novela

Aquel profesor no inculcaba un saber, ofrecía lo que sabía. No era tanto un profesor como un trovador, uno de esos juglares de palabras que frecuentaban las posadas del camino de Compostela y recitaban los cantares de gesta a los peregrinos iletrados.

Como todo necesita un comienzo, congregaba todos los años su pequeño rebaño en torno a los orígenes orales de la novela. Su voz, al igual que la de los trovadores, se dirigía a un público que no sabía leer. Abría los ojos. Encendía lámparas. Encaminaba a su mundo por la ruta de los libros, peregrinación sin final ni certidumbre, marcha del hombre hacia el hombre.

-¡Lo más importante era que nos leyera todo en voz alta! La confianza que ponía de entrada en nuestro deseo de aprender... El hombre que lee en voz alta nos eleva a la altura del libro. ¡Da realmente de leer!

En lugar de ello, nosotros que hemos leído y pretendemos propagar el amor al libro, preferimos con excesiva frecuencia comentaristas, intérpretes, analistas, críticos, biógrafos, exégetas de obras que han enmudecido por culpa del piadoso testimonio que aportamos de su grandeza. Atrapada en la fortaleza de nuestro saber, la palabra de los libros cede su lugar a nuestra palabra. En lugar de dejar que la inteligencia del texto hable por nuestra boca, nos encomendamos a nuestra propia inteligencia, y hablamos del texto. No somos los emisarios del libro sino los custodios jurados de un templo cuyas maravillas proclamamos con unas palabras que cierran sus puertas:" ¡Hay que leer! ¡Hay que leer!

D. PENNAC,
Como una novela, 2001

Ejercicio 5

Lee el Texto 6, el Texto 7 y el Texto 8, y clasifícalos según su finalidad.

Explica las razones en que te basas.

Analiza el lenguaje que se utiliza e intenta definir el tipo de público al que el escritor pretende dirigirse.

TEXTO 9

Dejarse llevar

Quienes nos dedicamos a las palabras deberíamos ser un poco más exigentes. No solo hablo de profesores de lengua española u otras lenguas, sino también de periodistas, políticos, actores, escritores… o sea, todos aquellos que se dirigen a un público que cree que lo que escucha es norma o hace norma de todo lo que escucha. Es difícil hablar bien, cada vez más difícil, sobre todo porque quien lo intenta suele pasar por pedante.

Lo fácil es dejarse llevar sin quebrarse mucho la cabeza. Por ejemplo: la "de" intervocálica no existe. *Colgao, flipao, mas matao*. Pronunciarla suena casi peor que *Bilbado*. También es fácil reducir el vocabulario hasta dejarlo desnudo: *haber, tener, decir.* Con estos tres verbos se construye el mundo. Para qué usar sinónimos o la enorme riqueza de matices de los verba dicendi: *bisbisear, musitar, susurrar, gritar*… Para qué si con el verbo *decir* todos lo entienden. A fuerza de irse plegando a esta comodidad lingüística, seguimos las modas, sin plantearnos siquiera si son correctas. *Delante suyo* o *suya* con distinción de género, *he caído el lápiz,* el famoso *lo que es, lo que viene siendo.* O la reverencia absoluta al inglés, aunque sea mal traducido. Así, poco a poco, para no parecer pedantes, dejamos de utilizar bien nuestra lengua, o lo que es peor, usamos solo porciones de nuestro idioma. Y el resto de palabras, esas que nombraban o calificaban de forma exacta, van perdiéndose, olvidándose por falta de uso, pero sobre todo por falta de sentido común, el nuestro, el de todos los que deberíamos esforzarnos por transmitir el mismo legado que otros cuidaron para que pudiéramos entendernos.

PILAR GALÁN
(*El Periódico Extremadura,* 26-11-2009)

TEXTO 10

Charla sobre teatro

Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia; no es un mal de flor actual, o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible. […]

El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro.[…] Al público se le puede enseñar, conste que digo público, no pueblo; se le puede enseñar, porque yo he visto patear a Debussy y a Ravel hace años, y he asistido después a las clamorosas ovaciones que un público popular hacía a las obras antes rechazadas. Estos autores fueron impuestos por un alto criterio de autoridad superior al del público corriente, como Wedekind en Alemania y Pirandello en Italia, y tantos otros.

Hay necesidad de hacer esto para bien del teatro y para gloria y jerarquía de los intérpretes. Hay que mantener actitudes dignas, en la seguridad de que serán recompensadas con creces. Lo contrario es temblar de miedo detrás de las bambalinas y matar las fantasías, la imaginación y la gracia del teatro,

que es siempre, siempre, un arte, y será siempre un arte excelso, aunque haya habido una época en que se llamaba arte a todo lo que nos gustaba, para rebajar la atmósfera, para destruir la poesía y hacer de la escena un puerto de arrebatacapas.

Arte por encima de todo. Arte nobilísimo. Y vosotros, queridos actores, artistas por encima de todo.[…] Desde el teatro más modesto al más encumbrado se debe escribir la palabra "Arte" en salas y camerinos, porque si no vamos a tener que poner la palabra "Comercio" o alguna otra que no me atrevo a decir. Y jerarquía, disciplina y sacrificio y amor.

FERDERICO GARCÍA LORCA, 1935
(Publicado en *Obras completas*)

Ejercicio 6

Lee el Texto 9 y el Texto 10.

¿Cuáles son los recursos de lenguaje de que se sirven los autores para hacer valer su tesis?

Analiza el vocabulario utilizado en ambos textos. ¿Es efectivo para convencer? Expresa las razones.

TEXTO 11

José María Cumbreño, *Retórica para zurdos*, Editora Regional de Extremadura, Mérida 2010.

La parte por el todo
(A modo de poética)

Todas las casas se construyen con presencias y ausencias.
El ladrillo que se pone será un muro.
El ladrillo que no se pone será una puerta.

Traducir

Todo traductor es doblemente traidor.
Primero porque traiciona al autor al que traduce.
Y después se traiciona a sí mismo.

Límites y progresiones

El destino de la poesía es el lenguaje matemático, lleno de límites, equidistancias e incógnitas sin despejar.

Labor limae

Limar las palabras con la punta del lápiz hasta dejarlas sin aristas.

Aprendizajes

Si de verdad quisiéramos saber quiénes somos, tendríamos que estar dispuestos a no volver a hablar en la lengua en la que lo aprendimos todo.

En lugar de
Un poema sobre la vida en lugar de la vida.

Las obras maestras
De las obras maestras (demasiado perfectas para parecer humanas) se aprende mucho menos que de los libros mediocres.

Encabalgamiento
Enfermedad endémica de los poetas que les lleva a pensar que lo que tienen que decir es tan importante como para tener que seguir diciéndolo en el verso siguiente.

Originalidad
Cualidad en la que creen los escritores ingenuos.

Juguetes de cuerda
Los malos libros son como juguetes de cuerda: en cuanto el lector termina la última línea, se quedan parados.

Ejercicio 7

Lee el Texto 11.

Define a qué género de ensayo corresponde.

Busca en Internet alguna colección de haikus, como la de Mario Benedetti.

Compara los dos tipos de producción, intentando encontrar sus semejanzas y sus diferencias.

5.3. Los géneros periodísticos

La prensa persigue dos objetivos fundamentales. Por un lado, informar a los lectores de lo que sucede en el mundo; por otro, opinar sobre los sucesos, aportando análisis y valoraciones con el fin de convencer al lector. De ahí que haya dos grandes tipos de textos periodísticos: los informativos y los textos de opinión.

Dentro de cada uno de ellos también distinguimos diversos géneros.

La noticia informativa, el reportaje y la entrevista son los tres tipos de texto que integran los textos informativos, mientras que el editorial, el artículo de opinión, la columna, las cartas al director y la crónica conforman los textos de opinión.

5.3.1. Textos informativos

La noticia es el género informativo por excelencia, el que cumple con el objetivo básico de informar al lector. Se trata de un relato breve y objetivo de algún suceso que se considera novedoso y de interés público. Por tanto, sus cuatro características básicas son:

– Novedad: se informa de hechos recientes, que son desconocidos para los lectores;

– Interés informativo: de entre todo lo que pasa, los periódicos seleccionan lo que cada uno considera que es de interés para sus lectores. En esta selección puede haber ya un sesgo de opinión, pero todos

intentan atenerse a varios parámetros, como la transcendencia social, las consecuencias, su contenido humano, el número de personas implicadas, la cercanía al lector, lo atípico o insólito del suceso, etc.

– Brevedad: Las noticias suelen ser textos mucho más breves que otros géneros periodísticos, lo que condiciona su forma.

– Objetividad: la información sobre una noticia tiene que ser veraz y objetiva, sin dar opiniones ni valoraciones.

La estructura de la noticia se compone de tres partes: los titulares, la entrada y el cuerpo de la información.

El cuerpo de titulares, que puede ir acompañado de la línea de crédito en la que el periodista firma e identifica el lugar de procedencia de la noticia, depende de la importancia que la redacción quiera dar a la noticia. El titular puede o no ir acompañado de un antetítulo o de un subtítulo. Su función fundamental es la de resumir objetivamente el contenido de la información.

La entrada, o *lead*, es el primer párrafo de la noticia propiamente dicha, en el que se recogen de forma condensada las claves informativas del suceso. En la entrada tienen que aparecer las respuestas a las seis W *(who, what, when, where, why* y *how)*, o por lo menos resaltar las más importantes.

El cuerpo de la información lo constituyen los demás párrafos, que se pueden organizar de diferente modo, bien dando la información más relevante en los párrafos iniciales y dejando la secundaria para los últimos (pirámide invertida); bien siguiendo un relato cronológico de los hechos; o bien haciendo un relato mixto, que es una mezcla de los dos anteriores.

El reportaje tiene dos diferencias fundamentales con la noticia: la extensión y la urgencia. Así, mientras que la noticia suele ser breve y se caracteriza por la urgencia, en el reportaje importa más que la información sea completa, explicativa y bien documentada, para lo que el periodista habrá de investigar y contrastar fuentes, con lo que el tema elegido habrá de tener un cierto carácter general, no sólo llevado por la inmediatez del día a día.

La entrevista es un texto en el que el periodista relata su conversación con cierta persona mediante la reproducción de las preguntas que hizo y de las respuestas que obtuvo. Hay dos tipos fundamentales de entrevistas, la informativa, sobre algún tema de interés, y la de personalidad, en la que se profundiza sobre algún aspecto de la persona entrevistada. Las entrevistas suelen estar estructuradas en dos partes: presentación, breve texto introductorio; y desarrollo, cuerpo de texto en el que se suceden las preguntas y las respuestas.

5.3.2. Textos de opinión

Vamos a centrar nuestro interés fundamentalmente en este tipo de textos, pues es en ellos en los que se hace valer la argumentación. Este hecho hace que, hoy en día, se confundan los artículos de opinión con los ensayos, o que buena parte de la edición de ensayos se resuma en la publicación en libro de los artículos que los autores han ido publicando en algún periódico.

5.3.2.1. *El editorial*

En el editorial se refleja explícitamente la postura del medio informativo ante los acontecimientos más relevantes. Es un texto argumentativo con las características que hemos explicado. Busca crear lo que se llama "opinión pública", por lo que las opiniones vertidas en él normalmente son muy mesuradas.

El editorial aparece sin firma y es redactado por un equipo de editorialistas o bien por el director de la publicación.

En referencia a su longitud, normalmente es más corto que un artículo de opinión y los redactores pertenecen siempre al equipo de redacción del medio.

5.3.2.2. *El artículo de opinión. La columna*

Se diferencia del editorial en varios aspectos. Por un lado, va firmado por un autor que no pertenece al equipo de redacción del periódico. Suele ser una personalidad de relevancia o un experto sobre algún tema al que el periódico brinda el espacio para que transmita al público su opinión sobre algún tema. Como hemos visto, los artículos de opinión no dejan de ser un ensayo más o menos breve, puesto que goza de todas las características que hemos visto para el género.

5.3.2.3. *Las cartas al director*

Los medios de comunicación se caracterizan por ser unidireccionales, es decir, que es el periódico el que inicia el acto comunicativo, y no espera respuesta. Sin embargo, todos los medios habilitan un espacio para que los lectores expresen las opiniones que les hayan podido suscitar los diferentes artículos y noticias. Estos textos van dirigidos formalmente al director, pero realmente su destinatario son los demás lectores, y tienen temas y finalidades muy variadas. Normalmente tienen que ser textos muy breves, y en ocasiones el medio se reserva el derecho de suprimir algún párrafo.

5.3.2.4. *La crónica*

En los momentos en que hay algún acontecimiento de larga duración, los medios pueden utilizar sus corresponsales o sus enviados especiales para que, a lo largo de ese tiempo, vayan informando de lo que sucede. Este tipo de texto comparte características con la noticia y con el reportaje, pero tiene un componente valorativo que lo distingue de los anteriores.

TEXTO 12

50 kilómetros al infierno
Miles de personas se agolpan a oscuras en la carretera que va desde la frontera hasta Puerto Príncipe en espera de una ayuda que tarda en llegar

Antonio Jiménez Barca, *El País* –Puerto Príncipe– 17/01/2010

> La frontera que separa la República Dominicana de Haití en la ciudad de Jimaní consiste en un portón metálico parecido al que hay en España en muchos garajes. El viernes por la noche unos soldados dominicanos lo abrían para que un autobús de socorristas de ese país lo atravesara en ayuda de los miles de heridos por el terremoto de Puerto Príncipe. En el lado haitiano de la frontera no había nadie. Tampoco había electricidad en las farolas y en ningún edificio. Tan sólo una extraña bombilla que colgaba de un dintel gracias a un generador y que no alumbraba nada ni a nadie. Pedro Sosa, un médico dominicano, comentó en voz alta, mientras el autobús se internaba por una carretera oscurísima, que seguramente todos los funcionarios habían huido hacia Puerto Príncipe para auxiliar a sus familias.

Poco después desapareció la cobertura de los teléfonos móviles. Hacía 20 kilómetros que el autobús avanzaba hacia Puerto Príncipe, convertida desde el martes en una ciudad aplastada e irreconocible.

En los márgenes de la carretera comenzaron a aparecer personas caminando sin destino aparente. En los miserables pueblos que cruzaba el camino había gente arremolinada en torno a una mesa alumbrada con una vela, sentada en sillas de plástico de bar. Una pareja de viejos jugaba a las damas a la luz de un cirio metido en un cubo para que alumbrase algo más.

A los 20 kilómetros de la frontera, esto es, a 30 de Puerto Príncipe, aparecieron los primeros muretes abatidos, los primeros postes de la luz inclinados. Circulaban muy pocos automóviles.

A veces, varias ambulancias veloces dentro de un convoy con todas las luces de emergencia puestas pasaban en dirección del hospital de Jimaní. A veces eran camionetas desechas las que transportaban en la parte de atrás heridos tapados por sábanas. El chófer conducía preocupado: la carretera, según se decía, se encontraba minada de bandidos armados dispuestos a secuestrar coches de extranjeros. Cada vez se veían más casas chafadas, más pisos hundidos o partidos por la mitad.

La gente, con la fachada en ruinas o no, seguía sentada en la acera, en sus sillas de plástico, a la luz de las velas, mirando hacia la carretera.

El autocar sobrepasó el aeropuerto, iluminado con potentes reflectores, y continuó directamente hacia el centro de la ciudad en tinieblas. Había personas con mascarilla y linterna adentrándose en callejuelas derruidas. En una plaza, un montón de neumáticos ardía al lado de una farola inverosímilmente torcida, en un ángulo de 45 grados con el suelo.

Los faros del autocar iluminaron de golpe un esquinazo poblado de centenares de personas acostadas en la calle, de niños con mascarillas abrazados a su madre, de personas durmiendo por miedo a que su casa se caiga encima de ellas o sin miedo a nada porque ya se les cayó. Alzaban los ojos al paso extravagante de un autobús a esas horas en las que no se ve nada, como preguntándose qué les iba a pasar.

Hay contenedores volcados, coches chafados con una pared en el capó, cables que penden como murciélagos, hombres que venden en las esquinas tajadas de carne, pedazos de fruta o un plátano verde.

Hay un edificio de oficinas milagrosamente intacto con todas las luces encendidas: desde la calle se ven los sillones volcados y los cajones abiertos. Hay jóvenes durmiendo en el techo de los coches, calles con una casa destruida y la de al lado no, sin que se pueda saber por qué. Hay un campamento de gente amontonada en la calle detrás de una pancarta que dice en inglés: “Necesitamos asistencia, comida y agua”. Hay un supermercado en cenizas. No hay luz, pero los coches pasan alumbrándolo todo con los claxones a todo trapo para no atropellar a los que duermen en la calle.

Hay mucha gente deambulando de un lado para otro, con la cara tapada con pañuelos como bandoleros. Hay un muerto en medio de la carretera envuelto en bolsas de plástico y un cementerio al que le falta el muro exterior. Y un edificio de varias plantas aplastado que se ha quedado con forma de milhojas.

Hay también un hospital de campaña cerca de la base militar donde aparcó el autocar dominicano de madrugada. Pedro Sosa, el médico, acudió a ayudar. En una mesa larga hay una mujer y una niña de tres años que llora así: emite un gemido largo y constante cada minuto, sin parar ni acelerarse. Permaneció tres días bajo tierra, tiene las costillas y la cadera rotas y la mujer de al lado no es su madre

porque su madre murió. Un enfermero le da leche de un tetrabrick con una jeringuilla y Sosa se coloca al lado convencido de que el infierno existe y de que ha llegado en autobús.

Ejercicio 8

Lee el Texto 12.

¿Qué tipo de texto es? Razona tu respuesta explicando las características del texto.

Intenta discriminar las partes valorativas de las más objetivas.

En tu opinión, ¿el periodista intenta ser objetivo? Apoya tu respuesta en pasajes del texto.

¿Qué tipo de valoraciones hace el autor? ¿Cómo las hace?

TEXTO 13

Juan Marsé, Cervantes 2008: “La literatura no tiene nada que ver con los premios”
El ministro de Cultura destaca “su vocación por la escritura y su capacidad para reflejar la España de posguerra”.

Tras muchos años en los que su nombre siempre quedaba como finalista, el escritor Juan Marsé ha ganado este jueves el Premio Cervantes 2008, el más importante de las letras hispanas, “por su decidida vocación por la escritura y por su capacidad para reflejar la España de la posguerra”. Este galardón, el de mayor prestigio de las letras hispanas, ha visto incrementada este año su dotación de los 90.000 euros de ediciones anteriores a 125.000. […]

Una vez se ha celebrado el acto, el novelista ha afirmado que la literatura “no tiene nada que ver con los premios” pero se ha mostrado ilusionado con el Cervantes que ha resultado ser una “sorpresa relativa” porque sabía que era uno de los candidatos. Pese a relativizar la importancia de estos reconocimientos, lo ha agradecido y ha asegurado que sus candidatos eran José Manuel Caballero Bonald y Ana María Matute. […]

Al preguntársele sobre su pertenencia a la generación literaria de los 50, ha confiado en que su Cervantes sirva de “reconocimiento” a todo el grupo. El Cervantes de 2008 es también el primero que se otorga tras los cambios introducidos por el Ministerio en la composición del jurado, para dar más presencia al mundo de las letras y de la cultura en general y menos a las instituciones dependientes del Gobierno. El año pasado recayó en el poeta argentino Juan Gelman, que junto a Gamoneda ha formado parte del jurado. […]

Juan Marsé forma parte de la Generación de los 50. Es uno de sus miembros más jóvenes. Esa adscripción, y la consecuente consideración de su obra como realista, es llevada por el autor de *Si te dicen que caí* como una especie de “estigma”. Así define él mismo la etiqueta que le ha sido asignada.

Un compañero de generación, José Manuel Caballero Bonald –candidato al Cervantes como Marsé asegura que nadie como él ha sabido auscultar la Barcelona de posguerra ni reflejar la marginación y pobreza de entonces y que es el que, de entre todos ellos, tiene una más saludable capacidad indagatoria.

Juan Marsé quizá sea uno de los escritores españoles de los que más novelas se han llevado al cine –desde *El embrujo de Shangai a Últimas tardes con Teresa*– y que ha hecho los guiones de varias de ellas. Sin embargo, en los últimos tiempos ha renegado tanto del Séptimo Arte que está inmerso en un libro que es un "pequeño ajuste de cuentas" con los guionistas y directores.

(*El cultural,* 27-11-2008) (www.elcultural.es)

Ejercicio 9

Lee el Texto 13.

Establece la estructura de esa noticia.

Analiza si se da respuestas a las seis W a que debe responder.

TEXTO 14

Rosa Montero Maneras de vivir
"Cómo convertir el 'Quijote' en un ladrillo"
Rosa Montero *El País Semanal.* 02/05/2010

Cada vez que llegamos al 23 de abril, Día del Libro, se nos llena la boca de proclamas de encendido amor a la lectura. Este año también ha sido así, naturalmente, y la fiesta ha mostrado su habitual catálogo de libreros quejosos, editores dolientes, escritores ansiosos de lectores. Somos un gremio algo llorica, el gremio de las letras, y todo el tiempo repetimos obsesivamente la misma canción: tenemos que fomentar el gusto por los libros, debemos inculcar el amor a la literatura en las nuevas generaciones, hay que hacer más lectores. Objetivos que comparto, desde luego, y que me parecen de perlas. El problema es que no sé cómo se compaginan todos esos propósitos tan buenos con los planes de estudio vigentes, que parecen diseñados maquiavélicamente para crear aborrecimiento hacia la lectura.

Para empezar por el principio: siempre me ha parecido una barbaridad obligar a los adolescentes a leer *El Quijote*. Y no sólo eso: la enseñanza de la literatura en la educación secundaria española es un completo disparate. Por ejemplo, en 3º de la ESO (catorce años) tienen que estudiar el periodo comprendido entre la Edad Media y el siglo XVIII. Chavales que no han leído jamás una novela por propio placer y que no han descubierto todavía que entre las páginas de un libro cabe el Universo, tienen que tragarse por narices el *Mio Cid*, que no sé si ustedes lo recuerdan o lo han leído, pero que desde luego es considerablemente espeso. "Con el agravante de que los programas de Historia y de Literatura no están coordinados, de manera que se les habla de épocas que ni siquiera han estudiado antes, lo que genera situaciones entre absurdas y grotescas", dice Fernando López, un joven dramaturgo y narrador (a finales de año saldrá su segunda novela, *La edad de la ira*) que además lleva cuatro años dando clases de literatura en un instituto.

Hace unos días mantuve con Fernando una larga, instructiva y llorosa conversación: ya he dicho que las gentes de letras somos un poco plañideros. Pero es que la situación es como para soltar lágrimas gordas. Porque además entre estos chicos y chicas que tienen que leer literatura medieval a los catorce años hay numerosos emigrantes con grandes dificultades para hablar en español correctamente. Me imagino que para ellos sumergirse en el Cid debe de ser como aterrizar en Marte. Claro que a los españoles veteranos no les va mucho mejor, porque tampoco entienden una palabra del lenguaje y porque

les importa un pimiento ese mundo tan raro y tan ajeno. Por otro lado, los planes de estudio están tan apretados y tan concentrados en cosas como la morfología y la sintaxis que los profesores que quieren dar otros contenidos y recomendar además otras lecturas no tienen casi espacio para moverse. Y encima se ven obligados a luchar contra la burricie de las familias: "Aunque sólo llevo cuatro años dando clase, ya ha venido algún padre indignado a preguntarme por qué su hijo pierde el tiempo leyendo cuando debería estar estudiando", dice Fernando.

Luego entramos en el Bachillerato y la cosa sigue empeorando. Porque ahí, a los 17 y 18 años, es cuando se tienen que meter entre pecho y espalda *El Quijote* y *La Celestina,* dos textos verdaderamente maravillosos pero dificilísimos de digerir a esa edad. Los clásicos son una estación de llegada, no de partida. Hace falta haber leído y haber vivido bastante para poder gozarlos. La obligatoriedad de estas lecturas sólo convierte esas joyas en un muermo espantable, en un plúmbeo recuerdo que será una losa para toda la vida. Para peor, además, existe el general y apabullante consenso de que esos textos son lo mejor de la literatura española. De manera que a los chavales les dicen que se van a leer lo mejor de nuestra literatura y luego les obligan a meterse en vena esos ladrillos. Con lo cual, como señala Fernando agudamente, no es de extrañar que el pequeño porcentaje de muchachos que, a pesar de este tratamiento de shock, desarrollan un amor por la lectura, huyan todos en tropel despavoridos a leer a los autores extranjeros, y que den por sentado que los españoles somos unos pestiños y escribimos de cosas que no guardan relación alguna con sus vidas. En fin, me pregunto quiénes son los responsables de estos planes de estudio demenciales. Y me respondo: gente que no lee y que no ama los libros. De otro modo no se entiende semejante empecinamiento en la catástrofe.

Ejercicio 10

Lee el texto 14.

Lee las Pautas para el comentario personal de un texto ensayístico.

Pautas para el comentario personal de un texto ensayístico

Fernando Carratalá Teruel. Doctor en Filología Hispánica

Juicio valorativo y madurez personal

Los textos ensayísticos ofrecen no sólo una diferente naturaleza y estructura –pueden ser humanísticos, periodísticos…; expositivos, argumentativos…–, sino que, además, afrontan una amplísima variedad de contenidos. Y la mayor o menor "habilidad" para analizarlos, comentarlos y enjuiciarlos guarda estrecha relación con el nivel cultural de la persona y con su capacidad para relacionar la información que dichos textos presenta con sus conocimientos, con su mundo afectivo, con su escala de valores…

Propuesta de un guión de trabajo

El comentario de un texto ensayístico se puede afrontar desde una triple óptica: el encuadre; el análisis de los aspectos más relevantes del contenido, así como de la forma expresiva del texto; la valoración crítica del conjunto. Y, como remate final, la necesaria toma de posición personal.

I. Encuadre: El contexto del texto

- Autor y obra: Localización del texto en relación con su autor y con el lugar que ocupa en el conjunto de su obra.
- Marco espacio-temporal: Determinación de dónde y cuándo fue escrito el texto.
- Naturaleza y características del texto: periodístico, científico-divulgativo…
- Establecimiento –en su caso– de las oportunas relaciones entre los elementos de la comunicación y las funciones del lenguaje, aplicadas al texto: emisor/función expresiva, receptor/función conativa, mensaje/función estética, contexto/función representativa, código-lengua/función metalingüística, canal/función fática.

II. Contenido y forma expresiva del texto

- Determinación del "plan ideológico" del texto y del pensamiento de su autor.
- Comentario de las referencias culturales que emergen del texto: información histórica, artística, literaria, científica, filosófica, política, religiosa, moral…
- Asociación de aquellos conocimientos, experiencias e ideas que se relacionen con el texto y sirvan para poner de manifiesto la formación y personalidad de cada cual.
- Análisis de la forma de expresión dominante: exposición, argumentación, elementos narrativos y descriptivos…
- Relación entre las ideas y la forma en que están expresadas.
- Observación del conocimiento y dominio lingüístico del autor a través del léxico empleado, así como de la corrección y variedad sintáctica.

III. Valoración crítica del texto

- Valoración del contenido del texto:
- Enjuiciamiento de las ideas del autor a la luz de las corrientes o movimientos culturales o ideológicos de su época, y en relación con otros autores y/o épocas.
- Originalidad de las ideas, incluso en la forma de presentarlas.
- Trascendencia de las ideas, y actualidad y vigencia de las mismas, con independencia de la distancia temporal que separa al autor del lector.
- Principales "valores" presentes en el texto, y su confrontación con la propia escala de valores.
- Juicio crítico acerca de la estructura que sirve de soporte al texto.

En relación a cómo está organizada la estructura interna de un texto, pueden analizarse y comentarse, entre otros, los siguientes aspectos:

- Marcas de adecuación del texto al contexto (atendiendo a su intención comunicativa, a las características de la situación de comunicación y a sus elementos formales); empleo de procedimientos de cohesión (usos anafóricos de los pronombres, repeticiones, sustituciones, elipsis, etc.); empleo de elementos de conexión (conjunciones, adverbios, locuciones adverbiales, etc.); y empleo de construcciones sintácticas simples y compuestas (predominio de la construcción paratáctica –sencillez de estilo– o de la construcción hipotáctica –estilo retórico-).

Y en cuanto a la relación entre el contenido expresado y la estructura, valórese:

- La claridad del pensamiento.
- La continuidad del pensamiento (orden de las ideas; ausencia de repeticiones, ideas superfluas y lagunas, etc.).
- La concatenación lógica del conjunto (sistematización de las ideas –todos los parágrafos están ligados por una idea de conjunto-; división en parágrafos dentro de la unidad general; etc.).
- Juicio valorativo sobre el lenguaje empleado y el modo en que se acomoda al contenido del texto. De entre los muchos aspectos que conforman el entramado lingüístico de un texto, hay dos que pueden ayudar a caracterizar la forma de emplear el lenguaje y, en consecuencia, el estilo propio de su autor –o, dicho de otra manera, ese "carácter especial" que, en cuanto al modo de expresar las ideas, da un autor a sus escritos-: el léxico y la estructura sintáctica.
- Con respecto al léxico, y siempre con ejemplos extraídos del propio texto, se podrían tomar en consideración algunos de los siguientes aspectos que, desde luego, sirven para poner de manifiesto el conocimiento y dominio que de las palabras y "usos idiomáticos" tiene el autor: riqueza y variedad, propiedad, precisión, corrección (o, por el contrario, pobreza y monotonía, impropiedad e incorrección); predominio del valor denotativo o connotativo del significado de los vocablos (y, en especial, de los adjetivos): objetividad y rigor, frente a subjetivismo y afectividad.
- Y en relación con la estructura sintáctica, la valoración crítica puede referirse, entre otros, a los siguientes aspectos: corrección sintáctica, frente a incorrecciones en la construcción de las oraciones (tales como desajustes en las concordancias –anacolutos–, frases inconclusas, vulgarismos morfosintácticos…); variedad de nexos y frases –lo que implica viveza expresiva–, frente a monotonía; tipo de construcciones sintácticas dominantes: predominio de la construcción "paratáctica" (abundancia de oraciones coordinadas y yuxtapuestas, que contribuyen a la sencillez del estilo); o de la construcción "hipotáctica" (con oraciones dependientes las unas de las tras, en cuyo caso el estilo se vuelve retórico).
- Globalmente considerado el lenguaje humanístico, podrían comentarse los siguientes aspectos, y en qué medida su presencia en el texto es un factor positivo o negativo respecto de la mayor o menor complejidad de la ideación y su comprensión por lectores no especializados:
- Afán de claridad, exactitud y precisión.

- Abundancia de la terminología abstracta, en consonancia con la índole especulativa del texto humanístico.
- Exceso de subjetivismo: presencia en el texto de elementos personales, que incluso pueden afectar a los contenidos conceptuales en el caso de que exista un cierto "grado de compromiso activo" entre al autor y el modo de tratar dichos contenidos.

Epílogo. Toma de posición personal

El comentario debe rematarse con una toma de posición personal en relación con los elementos más relevantes que configuran el texto; y no sólo desde el plano del contenido y de la expresión, sino también respecto del mayor o menor ajuste entre uno y otro.

Convendría, no obstante, que esta valoración subjetiva se efectuara con un cierto grado de eclecticismo, sin adoptar posturas dogmáticas; y, en cualquier caso, habrá de estar fundamentada con lógica y coherencia, y poner de manifiesto el nivel de madurez intelectual y humana alcanzado. Porque sólo de esta manera el ejercicio de la capacidad crítica se convierte en un factor de enriquecimiento personal.

Intenta hacer un comentario sobre ese texto. No dejes de dar tu opinión.

6. LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

(José Sánchez Pedrosa)

6.1. Rasgos generales de la escritura autobiográfica

Más allá del problema de si la escritura autobiográfica constituye un género claramente diferenciado o no, parece evidente que las distintas modalidades de lo autobiográfico presentan unas características comunes que podemos sintetizar en los siguientes puntos:

El tema dominante, por no decir casi único, de la literatura autobiográfica es la propia vida del autor, que es una realidad comprobable exterior al texto.

Deben coincidir la identidad del autor, del narrador y del personaje. Esta identidad nominal se establece de dos maneras posibles: explícitamente (el narrador y el personaje se llaman de la misma manera que el autor tal y como aparece en la portada del libro) o implícitamente (por medio del título –*Historia de mi vida*, por ejemplo– o por comentarios del narrador). El establecimiento de esta identidad es lo que se ha llamado (Philippe Lejeune) "pacto autobiográfico", un contrato de lectura que obliga al lector a leer la obra autobiográfica no como ficción, sino como verdad.

El relato debe abarcar el tiempo suficiente para dejar rastros de la vida. En su mayoría, las autobiográficas son obras de madurez y son escritas por autores ya conocidos por sus libros anteriores.

El discurso empleado es el narrativo. Aunque la persona predominante es la primera, pueden encontrarse también relatos autobiográficos en tercera o segunda persona.

El orden usual suele ser el cronológico.

6. 2. Géneros autobiográficos

Existen diversos géneros autobiográficos que, aunque respetan las características generales esbozadas más arriba, adoptan formas peculiares que los diferencian entre sí. En concreto, podemos citar los siguientes: autobiografías, memorias, diarios, autorretratos, epistolarios y libros de viaje.

6.2.1. La autobiografía

La autobiografía es un producto de las letras europeas que tiene su caldo de cultivo en el individualismo romántico, sin que sea ajena a su nacimiento la cultura cristiana, especialmente la confesión. Así la define P. Lejeune: "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad". Desglosada en esquema, la definición queda como sigue:

1. Forma del lenguaje:
   a) Narración.
   b) En prosa.
2. Tema tratado: vida individual, historia del devenir de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
4. Posición del narrador:
   a) Identidad del narrador y del personaje principal.
   b) Perspectiva retrospectiva de la narración.

Utilizaremos este esquema para diferenciar los siguientes subgéneros autobiográficos.

6.2.2. Memorias

Las memorias son un subgénero parejo al de la autobiografía y por ello, aunque presentan una mayor antigüedad, con frecuencia se las ha confundido. La diferencia entre los dos géneros viene dada por el punto 2 del esquema citado. En las memorias, el lugar dado a los acontecimientos contemporáneos a la historia misma es mucho más importante que el lugar reservado a la personalidad del autor. Así pues, la autobiografía se centra en la persona, en la personalidad del autor, y las memorias se inspiran en los acontecimientos de los que le tocó ser testigo. De todas formas, es difícil establecer una frontera nítida entre uno y otro género, porque si descendemos al análisis concreto de las obras, veremos que existen numerosas interferencias. Se trata, más bien, de una diferenciación de grado: unas obras se acercarán más a la autobiografía, aun presentando ciertas características de las memorias, y viceversa.

2.3. Diarios

Parece de Perogrullo afirmar que el diario se individualiza dentro de los géneros autobiográficos por la anotación día a día de lo que le va ocurriendo a su autor, pero lo cierto es que de esta evidencia surgen las características que marcan su individualidad. La inmediatez del diario lo diferencia de la autobiografía (punto 4.b del esquema). El diario no posee esa intención de dar forma unitaria a toda una vida, porque la distancia entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la anotación es mucho menor que en la autobiografía. El diarista no maneja recuerdos, sino impresiones recientes de lo vivido. Su valor reside entonces en ser un recuerdo fiel del pasado. Esta cercanía a lo vivido origina dos características más del género: no tienen un punto de vista unificado (a las impresiones causadas por una experiencia pueden seguir otras que las modifican o contradicen) y no jerarquizan los acontecimientos narrados (a una guerra se le pueden dedicar menos líneas que a un resfriado).

Guillermo de Torre ha señalado cuatro tipos básicos de diarios:

a) Los profesionales (aquellos que dan cuenta del día a día de una determinada tarea, como el *Diario de una escritora,* de Virginia Woolf).

b) Los de anecdotario de toda una época (que manifiestan un cierto parecido con las memorias, como, por ejemplo, los diarios de Manuel Azaña).

c) Los que unen a lo íntimo la descripción de unos hechos de carácter público (como podrían ser los diarios de guerra de Ernst Jünger o *La Gallina ciega*, de Max Aub).

d) Los de expresión del mundo personal de un escritor (como, por ejemplo, los de Cesare Pavese o Andrés Trapiello).

6.2.4. El autorretrato

Cuando lo que predomina en un texto es la intención de descubrir la naturaleza de la personalidad del autor, éste se acercará más al autorretrato que a la autobiografía. La meta, pues, del autorretratista es el dibujo de lo que es o de lo que cree ser. Se aleja de la autobiografía por su estatismo y porque no es un relato. Hay en él un cierto distanciamiento entre el autor y el personaje que obedece, sobre todo, al temor de caer en la inmodestia.

6.2.5. Epistolarios

Los epistolarios se incluyen por derecho propio entre los escritos autobiográficos. Son textos en los que la identidad entre autor, narrador y personaje es patente. Como en el caso de los diarios, de las cartas se podría decir que no son literatura porque constituyen una comunicación privada, con un único destinatario. Sin embargo, su carácter literario queda fuera de dudas por los recursos artísticos empleados. Por otro lado, en muchos casos nos proporcionan una información muy esclarecedora para reconstruir la biografía de un autor.

6.2.6. Libros de viajes

La literatura de viajes es un género colindante con la autobiografía. De hecho, si tomamos como base la definición propuesta por Lejeune, observamos que los libros de viajes cumplen todas las condiciones exigidas, salvo la del tema tratado. El libro de viajes no es un relato de toda una existencia, de una vida individual, pero sí de una parte de ella. La clave está en que el relato de un viaje debe ser reconstruido por la memoria, con el mismo procedimiento con que lo hace la autobiografía. Cuando el autor va más allá de una mera transcripción de las impresiones de cada etapa, el libro de viajes deja de leerse como una guía turística o como un reportaje periodístico y pasa a entenderse como el relato de una experiencia vital individual.

TEXTO 1

LOCOS DE INVIERNO

A propósito de Rojas Giménez diré que la locura, cierta locura, anda muchas veces del brazo con la poesía. Así como a las personas más razonables les costaría mucho ser poetas, quizás a los poetas les cuesta mucho ser razonables. Sin embargo, la razón gana la partida y es la razón, base de la justicia, la que debe gobernar al mundo. Miguel de Unamuno, que quería mucho a Chile, dijo cierta vez: “Lo que no me gusta es ese lema. ¿Qué es eso de *por la razón o la fuerza*[43]? Por la razón y siempre por la razón”.

Entre los poetas locos que conocí en otro tiempo, hablaré de Alberto Valdivia. El poeta Alberto Valdivia era uno de los hombres más flacos del mundo y era tan amarillento como si hubiera sido hecho sólo de hueso, con una brava melena gris y un par de gafas que cubrían sus ojos miopes, de mirada distante. Lo llamábamos “el cadáver Valdivia”.

[43] Lema del escudo chileno.

Entraba y salía silenciosamente en bares y cenáculos, en cafés y en conciertos, sin hacer ruido y con un misterioso paquetito de periódicos bajo el brazo. "Querido cadáver", le decíamos sus amigos, abrazando su cuerpo incorpóreo con la sensación de abrazar una corriente de aire.

Escribió preciosos versos cargados de sentimiento sutil, de intensa dulzura. Algunos de ellos son éstos: "Todo se irá, la tarde, el sol, la vida: / será el triunfo del mal, lo irreparable. / Sólo tú quedarás, inseparable / hermana del ocaso de mi vida".

Un verdadero poeta era aquel a quien llamábamos "el cadáver Valdivia", y lo llamábamos así, con cariño. Muchas veces le dijimos: "Cadáver, quédate a comer con nosotros". Nuestro sobrenombre no le molestó nunca. A veces, en sus delgadísimos labios, había una sonrisa. Sus frases eran escasas, pero cargadas de emoción. Se hizo un rito llevarlo todos los años al cementerio. La noche anterior al 1º de noviembre se le ofrecía una cena tan suntuosa como lo permitían los escuálidos bolsillos de nuestra juventud estudiantil y literaria. Nuestro "cadáver" ocupaba el sitio de honor. A las 12 en punto se levantaba la mesa y en alegre procesión nos íbamos hacia el cementerio. En el silencio nocturno se pronunciaba algún discurso celebrando al poeta "difunto". Luego, cada uno de nosotros se despedía de él con solemnidad y partíamos dejándolo completamente solo en la puerta del camposanto. El "cadáver Valdivia" había ya aceptado esta tradición en la que no había ninguna crueldad, puesto que hasta el último minuto él compartía la farsa. Antes de irnos se le entregaban algunos pesos para que comiera un sandwich en el nicho.

Dos o tres días después no sorprendía a nadie que el poeta cadáver entrara de nuevo sigilosamente por corrillos y cafés. Su tranquilidad estaba asegurada hasta el próximo 1º de noviembre.

En Buenos Aires conocí a un escritor argentino, muy excéntrico, que se llamaba o se llama Omar Vignole. No sé si vive aún. Era un hombre grandote, con un grueso bastón en la mano. Una vez, en un restaurant del centro donde me había invitado a comer, ya junto a la mesa se dirigió a mí con un ademán oferente y me dijo con voz estentórea que se escuchó en toda la sala repleta de parroquianos: "¡Sentáte, Omar Vignole!". Me senté con cierta incomodidad y le pregunté de inmediato: "¿Por qué me llamas Omar Vignole, a sabiendas de que tú eres Omar Vignole y yo Pablo Neruda?". "Sí –me respondió–, pero en este restaurant hay muchos que sólo me conocen de nombre y, como varios de ellos me quieren dar una paliza, yo prefiero que te la den a ti".

Este Vignole había sido agrónomo en una provincia argentina y de allá se trajo una vaca con la cual trabó una amistad entrañable. Paseaba por todo Buenos Aires con su vaca, tirándola de una cuerda. Por entonces publicó algunos de sus libros que siempre tenían títulos alusivos: *Lo que piensa la vaca*, *Mi vaca y yo*, etcétera, etcétera. Cuando se reunió por primera vez en Buenos Aires el congreso del Pen Club mundial, los escritores presididos por Victoria Ocampo temblaban ante la idea de que llegara al congreso Vignole con su vaca. Explicaron a las autoridades el peligro que les amenazaba y la policía acordonó las calles alrededor del Hotel Plaza para impedir que arribara, al lujoso recinto donde se celebraba el congreso, mi excéntrico amigo con su rumiante. Todo fue inútil. Cuando la fiesta estaba en su apogeo y los escritores examinaban las relaciones entre el mundo clásico de los griegos y el sentido moderno de la historia, el gran Vignole irrumpió en el salón de conferencias con su inseparable vaca, la que para complemento comenzó a mugir como si quisiera tomar parte en el debate. La había traído al centro de la ciudad dentro de un enorme furgón cerrado que burló la vigilancia policial.

De este mismo Vignole contaré que una vez desafió a un luchador de *catch-as-can*. Aceptado el desafío por el profesional, llegó la noche del encuentro en un Luna Park repleto. Mi amigo apareció puntualmente con su vaca, la amarró a una esquina del cuadrilátero, se despojó de su elegantísima bata y se enfrentó a "El Estrangulador de Calcuta".

Pero aquí no servía de nada la vaca ni el suntuoso atavío del poeta luchador. "El Estrangulador de Calcuta" se arrojó sobre Vignole y en un dos por tres lo dejó convertido en un nudo indefenso, y le colocó, además, como signo de humillación, un pie sobre su garganta de toro literario, entre la tremenda rechifla de un público feroz que exigía la continuación del combate.

Pocos meses después publicó un nuevo libro: *Conversaciones con la vaca*. Nunca olvidaré la originalísima dedicatoria impresa en la primera página de la obra. Así decía, si mal no recuerdo: "Dedico este libro filosófico a los cuarenta mil hijos de puta que me silbaban y pedían mi muerte en el Luna Park la noche del 24 de febrero".

Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias.*
Barcelona, ed. Seix Barral, 1974

CUESTIONES

1. El autor califica su obra de "memorias" y no de "autobiografía". A la luz del contenido de este extracto, justifica tal adscripción genérica.
2. ¿Cuál es el hilo conductor del relato que permite a Neruda juntar el retrato de Valdivia con el de Omar Vignole?
3. Los retratos que Neruda efectúa de los dos personajes tienen una indudable intención humorística. ¿En qué se basa el humor en cada caso?
4. El "pacto autobiográfico" que propone el libro de Neruda compromete al lector a aceptar como verdad aquello que se cuenta en él. En el caso de este episodio, ¿cómo se podría comprobar su veracidad?

5 En el retrato de Valdivia, el narrador emplea la primera persona de plural. En el de Vignole, en cambio, la de singular. ¿A qué puede obedecer esta diferencia?

TEXTO 2

EL CUADERNO GRIS

11 de mayo. Domingo. Muchos días sin escribir. Al poner el cuaderno sobre la mesa, casi no lo conozco.

Mi proyecto universitario no tiene, claro, ni la más leve importancia, pero es este: mi pretension consiste en examinarme de todo el quinto curso de la carrera y de una o dos asignaturas del sexto y dejar las otras de este curso para los exámenes de septiembre. De esta manera –si todo va bien– habré hecho la carrera en poco más de cinco años. Ahora que me encuentro ante la puerta misma de los exámenes, sólo me interesa una cosa: acabar del modo que sea, a condición que sea deprisa.

Estos últimos días he tomado una cantidad excesiva, manicomial, de café. (El café me gusta con delirio). Tengo el estómago dolorido. Siento una sensación constante de vaciedad y como si me hubiesen pasado lija por los tejidos. No puedo eliminar de la pituitaria la presencia constante del olor de tabaco –concretamente, el tufo de las colillas del cenicero–. Todas las cosas de la habitación están impregnadas: la almohada especialmente, las sábanas, el aire que flota. No puedo abrir el balcón de par en par porque el ruido de la calle de Pelayo –el pito del tren de Sarriá, la chatarra de los tranvías, los bocinazos de los autos– es sofocante. Café, tabaco y… ¡Procedimientos Judiciales! Una delicia. Esta impregnación me causa, con frecuencia, como un

vahído incipiente –que me dura, sin embargo, largo rato–. Prefiero el dolor violento y de duración rápida que el mortecino de duración indefinida.

La asignatura Procedimientos Judiciales es probablemente la piedra de toque de la carrera de Derecho –quiero decir del estudiante de Derecho–. El chico que se aficiona espontáneamene, sin esfuerzo, será más o menos abogado, tendrá sensibilidad para las cuestiones jurídicas [...].

Ahora, si esta piedra de toque es real, yo seré un abogado muy mediocre. El simple nombre de esta asignatura me da fiebre. Cuando aprendo de memoria los artículos glaciales de la ley de Enjuiciamiento Civil me parece notar el olor que deben de despedir los despachos de los jueces y de los magistrados –el olor de papel sellado que se amontona sobre sus mesas y sus estanterías.

13 de mayo. La mala vida: larga conversación –divertida– con mi compañero de curso S., montañés, un chico que entre nosotros tiene fama de pillo y de huraño. Mientras deambulamos por los claustros me dice:

– Tomas los exámenes con demasiada seriedad...

– Ah, ¿sí? ¿Lo consideras así? Y tú, ¿cómo los tomas?

– De una manera muy diferente...-dice, rascándose el cogote–. Examinarse, como muchas otras cosas de la vida, requiere un poco de astucia, principalmente.

– Explícate, por favor...-digo con un punto de nerviosismo.

– Te diré, para empezar, que has cometido un gran error: tienes en las listas un número demasiado bajo y serás de los primeros que examinarán. Esto es una equivocación. Yo siempre me matriculo tarde, los últimos días, y soy de los últimos en las listas...

– Pero esto ¿qué relacion tiene?

– Ahora lo verás... Los que estamos inscritos en los últimos puestos de las listas siempre tenemos la posibilidad de aprovecharnos de la fatiga de los catedráticos; de la fatiga, quiero decir, que los exámenes les producen, de la tendencia que, en un momento determinado, tienen a acabar. Cuando se produce una situación así –situación impensable durante las primeras horas de examen– y la bola que sale del bombo es la de una lección desconocida, hay siempre el recurso de recitar una lección por otra, de suponer que la bola que ha salido es una bola diferente. Esto lo he hecho con éxito muy a menudo –con el éxito que permite la indiferencia de los profesores dominados por la fatiga.

– ¿Pero hay algún sistema que permita decir que un tribunal está fatigado?

– No hay ninguno. Pero en esto pasa como en la tela: yo con los dedos puedo distinguir una tela buena de una ordinaria. Lo que digo, en todo caso, es que examinarse es una técnica. Toda la cuestion está en llegar a los exámenes sin estar vencidos por la fatiga –es decir, en una situación más fuerte y más lúcida que la de los señores que están sentados, medio dormidos, sobre la tarima.

– Pero hay que saber hacer la trampa, ¡bah!...

– Exactamente. Hay que llegar a los exámenes con frialdad, con la agilidad suficiente para aprovecharse de todo lo que se presente, con un dominio perfecto de uno mismo [...].

16 de mayo. Estos últimos días he dormido muy mal. La habitación de la pensión me produce una náusea creciente. Los días pasan con una lentitud desesperante –pero la llegada del día de los exámenes me produce una preocupación desagradabilísima–. De todos modos, la cuestión es acabar de una vez –de la manera que sea.

20 de mayo. Martes. Hoy empiezan los exámenes. Todo el mundo hace de tripas corazón [...]. Todo el mundo se muestra muy alegre, pero el humor se sostiene de un hilo. Los hay que muestran las mejillas tan amarillentas que tienen cara de haber prometido un cirio a la Virgen.

24 de mayo. Sábado. Esta tarde, a última hora, he acabado los exámenes. He pasado justo, pero he pasado satisfactoriamente. He tenido suerte, es evidente. No he hecho uso de las sugerencias del pillastre montañés. Estoy cansadísimo [...]. Como un bocadillo. Bebo un vaso de cerveza fresca en Canaletes. Tengo sueño. Voy a dormir.

25 de mayo. Domingo. No sé cuántas horas he dormido: quizá quince. Mientras me visto, miro por el balcón entreabierto: hace un principio de tarde maravillosa, dorada; pasa un vientecillo corto, suavísimo; hay unas nubes blancas en el cielo. Sensación de encontrarme encarado, otra vez, con la primavera barcelonesa, tan mórbida. Pienso que hará una noche deliciosa, agradabilísima. No tengo humor para comer en la pensión. Todo lo que me recuerda los días inmediatamente anteriores me pone de mal humor. Incluso me parece que he aborrecido el café. El fumar, menos. Fumo unos veinticinco cigarrillos de papel cada día. Antes de los exámenes llegué a treinta y cinco. La bolsa me permite comer dos bocadillos de jamón en el American-Bar y un doble de cerveza. Cerveza bien servida, excelente. Enfilo la Rambla. La primavera. ¡Aire delicioso! En este aire las mujeres tienen una impresionante presencia. En la esquina de la calle de Canuda, la boca de la alcantarilla se confunde con el perfume de un ramo de rosas que transporta un botones del Hotel Continental. Las rosas tienen olor de muerto –un poco.

[...] Trato de escribir un relato de la peripecia de los exámenes. Constato que lo veo todo muy confuso –que, en realidad, no me acuerdo de nada–. Todo me parece remotísimo. En cambio, siento que me empiezan a obsesionar las asignaturas que he dejado para los exámenes de septiembre. Pasaré un mal verano, evidentemente. ¿Hasta cuándo –me pregunto– te perseguirá este terrible establecimiento de la plaza de la Universitat? [...]

Después de cenar me paseo por la Rambla lentamente, con las manos en los bolsillos, un cigarrillo en la boca, la nariz levantada. Mucha abundancia de señoras del mediodía de Francia, imponentes, esculturales, con una tendencia al matriarcado –para mi gusto– excesiva. Da la sensación de que todo el mundo sabe hablar francés. ¡Todo trampa, gracias a Dios! Si no fuese trampa, valdría más huir campo a traviesa. La Rambla está imponente de luces, de tráfico, de gente y de dinero. Os ofrecen cocaína en casi todos los establecimientos. Muchos extranjeros. La gracia que les hace a unos señores que supongo escandinavos que la deposición de un gorrión haya caído sobre un sombrero. Se tienen que sujetar el vientre. [...]

Deambulo largo rato por la Rambla y por las calles adyacentes –tanto las de levante como las de poniente–. Llega un momento en que la fatiga me lleva a confundir las sombras con las formas reales y tangibles. Rodar, dar vueltas, vagando delante de las puertas, de la luz, de las rendijas... No sé irme a la cama. Al final, con las primeras luces, me rindo. Pongo cosas en la maleta –medio dormido.

JOSEP PLA, *El cuaderno gris* (1966),
Madrid, Espasa-Calpe, 2001, págs. 373-377

CUESTIONES

1. ¿Cuáles son los trucos que el compañero de Pla recomienda para aprobar los exámenes?
2. Relaciona la frecuencia de escritura del diario de Pla durante estas fechas con la preparación de los exámenes.

3. ¿Por qué dice Pla que no será un buen abogado?
4. ¿Qué rasgos de los diarios puedes ejemplificar con este extracto?
5. ¿Con qué elementos hace la descripción de su habitación? ¿Y la de la Rambla? ¿De qué manera ayudan a caracterizar la actitud psicológica de Pla ante los exámenes?

TEXTO 3

San Petersburgo 13 de Abril de 1857

Mi querido amigo:

[…] Yo me creía ya un filósofo curtido y parapetado contra el amor; pero me he llevado un chasco solemne. Estoy en un estado de agitación diabólico y es menester que le cuente a usted mi desventurada aventura. Si no la cuento, voy a reventar. Es menester que me desahogue; que me quite este peso de encima. Nada podría escribir a usted si no escribiese de este amor. No pienso más que en este amor y me parece que voy a volverme loco. Ríase usted, que harto lo merezco. No tengo más consuelo que hacer de todo esto una novela.

Magdalena Brohan está aquí rodeada de galanes. Los jóvenes del Cuerpo Diplomático la adoran rendidos; los inmortales del Emperador la siguen cuando ella sale a la calle; las carnes de seis o siete docenas de boyardos y de príncipes y de stolnikos[44] rebuznan por ella; en el teatro es aplaudida a rabiar, y una lluvia de flores cae a menudo a sus plantas; el Príncipe Orloff se pirra por sus pedazos y el Duque de Osuna, a quien no le parece tampoco saco de paja, va a verla a menudo y le escribe billetitos tiernos. Pero ninguno de estos triunfos, ni el haberla visto representar lindamente, ni el oír de continuo hablar en su alabanza a mis compañeros, nada, digo, había movido mi ánimo, ni por curiosidad tan solo, a hacer que me presentasen a ella. Mi distracción se puede confundir a veces con el desdén o con la indiferencia: y no sé si picada de esta indiferencia mía, o deseosa de tener uno más que la requebrara y pretendiera, Magdalena pidió a Baudin, Secretario de la Embajada de Francia, que me llevase a su casa. Digo que ella lo pidió, porque a Baudin de seguro no se le hubiera ocurrido llevarme allí tan espontáneamente, si no lo hubiese pretendido ella. Baudin me dio una cita en su casa para que fuésemos a ver a la Brohan. Falté a la cita, me excusé y no se volvió a hablar de la presentación en algunos días. Mas, hará dos semanas, sobre poco más o menos, Baudin comió en casa y, acabada la comida, me dijo de nuevo si quería yo ir a ver a Magdalena. Le dije que sí y fuimos juntos. Ni la más remota intención, ni el más leve pensamiento tenía yo entonces de pretender a esta mujer. Todas las hermosas damas de Petersburgo, coronadas de flores, deslumbradoras de oro y piedras preciosas, elegantes en el vestir, aristocráticas y amables en el trato y los modales, hablando siete u ocho lenguas, y disertando sobre metafísica y pedagogía, habían ya pasado por delante de mí

como ilusiones vaporosas,
Sin conmover ni herir mi corazón[45].

Pero, donde menos se piensa salta la liebre y nadie hasta lo último debe cantar victoria. Magdalena estaba en la cama, porque se había dislocado un pie haciendo un papel muy apasionado en el teatro. Ella, según afirma, se exalta por tal extremo cuando representa, que no sabe lo que hace, y llora y ríe, y se enfurece de veras, y el día menos pensado será capaz de matarse o de morirse sobre las tablas. Ya, poco ha, se hirió una

[44] Servidores de palacio en la corte de los zares.

[45] Versos de “A Jarifa en una orgía”, poema del escritor romántico español José de Espronceda.

mano, y en verdad que las tiene preciosas y bien cuidadas, y siguió representando sin advertirlo, hasta que el público lo notó, por la sangre que derramaba y que le manchaba el vestido. En fin, ella estaba en la cama, muy cucamente aderezada para recibir a sus admiradores. Sus ojos tienen una dulzura singular y a veces cierta viveza y resplandor gatunos. La boca grande, los labios frescos y gruesos, y dos hileras de dientes como dos hilos de perlas, que deja ver cuando se ríe, que es a cada instante. Canta como un jilguero y se sabe de memoria todas las cancioncillas francesas más alegres. Ha leído muchas novelas; tiene ideas extrañas y romanescas, y charla como una cotorra y se entusiasma al hablar, y se anima y se pone pálida y colorada, y todo parece natural, sin que se vea en ella artificio.

Todas estas gracias me hicieron, desde luego notable impresión, entusiasmándome, más que nada, la naturalidad de *bonne fille* de esta comedianta, que verdaderamente hace contraste con la afectación de las damas rusas. Pero mi admiración y mi entusiasmo eran más bien de observador curioso que de enamorado, más de artista que de galanteador rendido. [...] Así es que de la primera entrevista con Magdalena salí sin cariño alguno en el alma y sin apetito en los sentidos. De este modo fui aún a verla tres o cuatro veces, y si no recuerdo mal no noté hasta la quinta vez la ternura con que ella me miraba con aquellos ojos de gato, y lo que celebraba mis ojos, haciendo que me acercase a ella con la luz de una bujía, para ver si eran negros o verdes y compararlos con los suyos, que yo también hube de mirar con atencion y más espacio del que conviene. Todo esto delante de personas que allí estaban y que debían divertirse poco con estos estudios sobre el color de los ojos. Aquella misma noche me dijo Baudin que había hecho la conquista de Magdalena: y como Baudin es un francés hugonote, serio y formal, y no bromista y amigo de pullas, como los franceses son por lo común, yo entendí que algo había de cierto en lo que decía. Y entonces, muy hueco de mi conquista y agradecido a Magdalena, empecé a cobrarla cariño, aunque tibio, y a pensar en aprovecharme pronto de la buena ventura, que el cielo o el infierno me deparaba, y con la cual tendría muy cumplido y airoso fin mi estancia en esta gran capital, llevando conmigo un dulcísimo recuerdo de ella, a trueque de que al partir me llamasen *cruel Vireno y fugitivo Eneas*[46]. Suspendido en estos agradables pensamientos, dormí de muy dichoso sueño aquella noche, y a la mañana siguiente me encontré fresco como una rosa, al mirarme al espejo, y tuve por sandez y desidia mía el haber andado tan tímido y retraído de galanteos en San Petersburgo: porque yo consideraba, entonces, que así como Magdalena se había enamorado de mí, quince o veinte princesas pudieran haberse enamorado de mí del mismo modo, por poco pie que yo hubiese dado para ello, que hay grande aliciente en un forastero *galán y bien hablado*[47], venido de tierras lejanas, de la patria de Don Juan y de Don Quijote, como quien no quiere la cosa, y que, lejos de ser feo y viejo, era yo lindo muchacho, y otras necedades por el estilo. Con lo cual llamé a un criado y le ordené que inmediatamente me comprase el más hermoso ramillete de flores que pudiera hallar. Vino el ramillete y se lo remití a la señora de mis hasta entonces agradables y desvanecidos pensamientos. Aquella noche estaba allí Baudin cuando fui a verla. Mi ramillete sobre la cama. De vez en cuando ella le miraba, le olía, o se comía una hoja. La camelia más encendida la había arrancado del ramillete y la tenía colocada sobre el pecho. Dos o tres veces me tiró a las narices de estas hojas a medio comer, despidiéndolas de sí con un capirotazo. El día de antes habíamos hablado de la novela de Merimée titulada *Carmen*, en la cual Don José empieza de este modo a enamorarse de la gitana. Ella, Magdalena, había dicho a Baudin que no sabía de quién venía el ramillete: pero harto bien que lo sabía. Yo no caí en esto y cuando Baudin se dirigió a mí y me preguntó si era yo quien había enviado el ramillete, contesté que sí; pero sin ponerme colorado y con grande aplomo: – ¿A propósito de qué? – me dijo ella. – Por capricho – la contesté. Me dio las gracias y no se habló más del asunto.

[46] Cita del *Quijote* (II-LVII), en la que se alude burlescamente al *Orlando Furioso*, de Ariosto (Vireno abandonó a su esposa Olimpia en una isla solitaria) y a *La Eneida*, de Virgilio (Eneas abandonó a la reina Dido).

[47] Cita de *La Gatomaquia*, de Lope de Vega.

A la noche siguiente volví a verla y me la encontré sola. En un vaso y sobre la mesa, había otro ramillete más fresco, doble mayor y más rico que el que yo había enviado. No se había arrancado de él camelia alguna para ponerla en el pecho, ni se había mordido una sola hoja. Yo, sin embargo, me encelé al verle, y di celos antes de hablar de amor. Di celos elogiando la hermosura del nuevo ramillete, tan superior al mío. La idea se ha de estimar en esto – dijo ella – y la idea es de usted; este otro galán no ha hecho más que imitarle. – Este otro galán era el Excmo. Sr. Duque de Osuna y del Infantado. Ella me lo confesó, y si no me lo hubiera confesado, lo hubiera yo reconocido, aunque no tenía antecedente alguno de los galanteos del Duque con ella. Yo había visto aquel ramillete, por la mañana, entre las manos del mayordomo del Duque.

En fin, estábamos solos, y ella en la cama, más bonita que nunca. Nos miramos de nuevo los ojos, nos acercamos, se encendieron nuestros ojos y llegué a darle un beso en la frente. Se incomodó o fingió incomodarse, y me rechazó. A todo esto no se había hablado ni una palabra de amores. Entonces, sentado a la cabecera, y casi inclinado sobre la cama, me puse a mirarla en silencio y muy fijamente, y a ella se le adormecieron los ojos, y se le humedecieron, y me dijo que la magnetizaba y que se iba a dormir; que si sabría yo desmagnetizarla luego. Con la mayor inocencia y candidez del mundo la contesté que no. Pues entonces, por Dios, que no me mire – me dijo ella –. Obedecí humildemente, y dejé de mirarla; me eché sobre el sillón, me puse a suspirar como enamorado y a callar como en misa. Magdalena se incorporó entonces y me miró a su vez, con ojos tan cariñosos y provocativos, que me levantó en peso del sillón, y diciéndola, "te amo", me eché sobre ella, y la besé y la estrujé y la mordí, como si tuviese el diablo en mi cuerpo. Y ella no se resistió, sino que me estrechó en sus brazos, y unió y apretó su boca a la mía, y me mordió la lengua y el pescuezo, y me besó mil veces los ojos, y me acarició y enredó el pelo con sus lindas manos, diciendo que tenía reflejos azules y que estaba enamorada de mi pelo; y me quería poner los besos en el alma, según lo íntima y estrechamente que me los ponía dentro de la boca, y nos respiramos el aliento, sorbiendo para dentro muy unidos, como si quisiéramos confundirnos y unimismarnos. En fin, fue una locura de amor que duró hasta las dos de la noche, desde las nueve. Pero nunca consintió ella, por más esfuerzos que hice, en hacerme venturoso del todo. Y siempre que lo intenté, se resistió como una fiera; por donde, rendido, y lánguido y borracho, me dejé al cabo caer sobre ella como muerto, y como muerto me quedé mas de una hora, y ella también *pamée*, y uniendo boca con boca, como palomitas mansas. Dafnis y Cloe, antes de saber el último fin del amor, no se abrazaron nunca tan prolongada y amorosamente.

Varios coloquios, si coloquios pueden llamarse estos ejercicios andróginos, tuve con Magdalena desde aquel día, esto es, desde aquella noche. Estaba yo fuera de mí y se diría que me habían dado un filtro. Adiós libros, estudios, filosofías; ya no había para mí más estudios que Magdalena. Ella se fingía enferma; no recibía a los amigos y me recibía a mí solo. Siempre las mismas ternuras, los mismos extremos, la misma resistencia y el mismo rendimiento y desmayo para terminar la función. Cuando no me hallaba a su lado, o la escribía cartas, que no sé por qué no se inflamaban y saltaban por el aire, como las bombas de percusión de Quiñones, o me recitaba a mí mismo cuantos versos propios y ajenos guardo en la memoria, poniéndoles comentario más poético aún y sublime que la poesía. Cuando me acercaba a ella y empezaba los ejercicios mencionados, se me armaba una música en el cerebro tan estruendosa como la que hubo en Moscú durante la coronación, con cañones y todo, y tan armoniosa como las sinfonías de Beethoven. En fin, era un frenesí continuo, que no podía durar. Ella, entretanto, estaba incomodadísima con asuntos antiguos y nuevas consecuencias de ellos. Su marido, el poeta Uchard, de quien está separada, acaba de componer una comedia autobiográfica, en la que pinta a ella como un monstruo, y él se pinta como un santo martirizado. Los periódicos todos han hablado de esta comedia encomiándola mucho y tratando malamente a Magdalena. Entretanto, su amante, no sé su nombre ni quiero saberlo, su amante, aquél, digo, por quien se separó de Uchard, está arruinado, y ella supone que se ha arruinado por seguirla, abandonando sus negocios. […]

Una noche fui a su casa y no me quiso recibir porque el Duque, Baudin y otros estaban allí y sospechaban ya nuestros amores. Volví a este palacio de la señora Belerma con un corazón más marchito que el de Durandarte, y lloré de rabia y me di de calamochadas y me burlé de mí mismo, y me enfurecí y me enternecí, y tuve un dolor de estómago espantoso, y los nervios, y en toda la noche no dormí una hora […]. Me levanté de la cama, y al amanecer, pálido y melancólico, me puse a escribirle una nueva carta. La decía que era mejor que me dejara […]; que la fe, que había hecho tan grandes a los españoles de otros siglos, nos faltaba ahora, a mí sobre todo, y que nunca el diablo, aunque fuese por intercesión de ella, sacaría de mí fruto alguno, por más que se esmerase; que, sin embargo, aunque me faltaba capacidad para las cosas grandes, aborrecía de muerte las cosas vulgares; que nuestro amor era vulgar e indigno de nosotros y que debíamos ahogarle, con otras tonterías y disparates del mismo género. Viniendo a terminar la carta con arrepentirme de todo lo dicho, y con repetirle que la adoraba y que no dejase de amarme, y que si había dicho blasfemias y desatinos, era porque tenía la fiebre, como creo que era verdad; pero que a la noche volvería a verla, más apasionado y sumiso que nunca, contentándome con lo que me diera, sin pedirle más […]. A todo esto trajo el criado por contestación que no fuese aquella noche a su casa, sino que fuese a la una del día siguiente. Ni una palabra sobre mi enfermedad, ni un "me alegraré que usted se alivie". La pena que me causó esta contestacion no sabré pondearla. […]

Ello es que, a pesar de mi terrible determinación de dejarla para siempre, me puse, para ir a verla, hecho un Medoro[48]. Tomé un baño, no sé si para que se me calmasen los nervios y estar más sereno en aquella grande ocasión, o si para estar más limpio y oloroso: me afeité más a contrapelo que nunca, dando a mis mejillas la suavidad de una teta de virgen; me limpié los dientes y perfumé la boca, haciendo desaparecer todo olor de cigarro, con polvos de la Sociedad Higiénica y elixir odontálgico del Doctor Pelletier; me eché en el pañuelo esencia triple de violetas de Mister Bagley en Londres y, en fin, me atildé como Gerineldos[49] cuando fue por la noche en busca de la Infantina, que deseaba tenerle dos horas a su servicio. Llegué, llamé, estaba sola, me anunciaron y entré resplandeciente de hermosura, pulcritud y elegancia. Pero no estaba ella menos pulcra, elegante y hermosa. […] Me senté, pues, a su lado, con gran seriedad, pero sin dejar de admirarme y alegrarme de verla levantada y puesta de veinticinco alfileres. Seda, encajes, brazaletes, cabello luciente y peinado con arte, qué sé yo cuánto primor y ornato en su persona, que me la tornaba más bonita, y me ponían en el corazón deseo y hasta esperanza de ajar aquellas galas, de enredar aquel pelo, de aplastar aquel miriñaque, y de hacer caer aquella cabeza, tan viva y tan alta entonces, pálida, con la boca entreabierta y con los ojos traspuestos y amortecidos, entre mis brazos. A pesar de estos pensamientos retozones, predominó en mí la vanidad y, aunque no dije, desde luego, "se acabaron los amores", tampoco dije "te amo todavía". Verdad es que ella no me dio tiempo: ella me despidió antes que yo la despidiera, como si yo me hubiera atrevido nunca a despedirla. Ella me dijo "olvidémoslo todo" (espantosa amnistía), y me tendió la mano de amiga, como en estos casos se usa, y me dijo con cierta ternura compasiva e irritante, *ne m'en voulez pas*. Entonces tuve yo un momento de inspiración. Tomé su mano, la estreché con amistad y la dije que distaba tanto de *lui en vouloir* por lo que acababa de decirme, que venía dispuesto a decirle lo propio y que ella se me había adelantado: que nuestros amores no habían sido ni podían ser más que un sueño, la ilusión de un instante y que yo me alegraba de que acabasen, porque dentro de tres semanas, a más tardar, debía salir para España, y la separación hubiera sido dolorosísima si nos hubiéramos querido de otra suerte. En todo esto, entró un actor francés, compañero suyo, y hablamos del calor y el frío, y de que ella estaba ya decidida a contratarse en este Teatro Imperial por otros cuatro años, y pensaba permanecer en Petersburgo, sin ir a París, donde sólo la aguardaban disgustos, y murmuraciones

[48] Personaje, otra vez, del *Orlando Furioso*, de Ariosto.

[49] Protagonista del romance del mismo nombre.

y escándalo con la tal maldita comedia de La Fiammina, que tanto ruido ha hecho, y de la que ella es la mal disimulada heroína. A poco rato me levanté, saludé con mucha desenvoltura y cortesanía y me planté en la calle a tomar el fresco.

Pensé ir a la Biblioteca a ver los manuscritos españoles; pero no estaba yo para darme a manuscritos, sino a perros. Todo se me volvía pasear y pasear, sin poder pararme en ningún sitio. La cabeza se me iba. [...]

En resolucion, yo pasé anteanoche una noche espantosa, y con pocas como ésta, sobre todo si vinieran precedidas de ejercicios andróginos, que fatigan más que los deleites naturales, por vivos que éstos sean, sospecho que daría al traste con mi consunta personita. Ayer no podía tenerme en pie, e imaginaba que estaba aniquilado de espíritu y de cuerpo. Pasé por la última humillación. Escribí a Magdalena Brohan una carta tiernísima, pidiéndole aún que me amase y prometiéndole quedarme aquí los cuatro años que ella se quedase. ¿Con qué impaciencia no esperé su contestación? Si hubiera sido favorable, en seguida le hubiera escrito a usted suplicándole encarecidamente que me dejase aquí de Secretario de la Legación y diese a quien gustase mi puesto en esa primera Secretaría. Pero la respuesta a tanta ternura, a lo mejor de mi alma, que iba envuelto en aquel papel, como un ochavo de especies, fueron sólo estas crueles palabras: *C'est impossible. Il faut partir. Adieu*. Me puse peor de salud. Llamé al médico; me tomó el pulso y me miró la lengua; me dijo que lo que yo tenía era un grande empacho bilioso, y me recetó una purga bastante activa. Hágase usted cargo de qué manera tan prosaica me estoy curando el amor. Estoy a dieta; la pócima hace su efecto y se me figura que voy sanando. ¡Dios lo quiera! [...]

Adiós. Esta carta no debe formar parte de la colección de mis cartas de Rusia. Esta carta está fechada en el país *du tendre*.

Soy su amigo afectísimo,

J. VALERA.

JUAN VALERA, *Correspondencia II,*
Madrid, 1913 págs. 200-222

CUESTIONES

1. Identifica los elementos propios (encabezamiento, cuerpo de la misiva, despedida) de una carta en ésta de Juan Valera. Señala las diferencias con la costumbre francesa.
2. ¿Qué crees que hace que esta carta, en principio privada, se convierta para nosotros en literatura?
3. Resume la aventura amorosa que relata Juan Valera.
4. Describe la evolución de su estado de ánimo.
5. Estudia la técnica que utiliza Valera para describir a los "personajes". ¿En qué rasgos se fija? ¿Qué orden sigue? ¿Qué recursos retóricos usa?

TEXTO 4

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y ésos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria.

Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares* (Prólogo),
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001

CUESTIONES

1. ¿Qué orden sigue Cervantes en el retrato que hace de sí mismo?
2. Cervantes añade a su descripción una serie de datos autobiográficos. ¿Cuáles son?
3. ¿Se pueden descubrir en el texto, directamente o entre líneas, algunas indicaciones de carácter? ¿Cuáles?
4. Recopila y analiza las referencias temporales del fragmento. ¿A qué edad lo escribe Cervantes? ¿Cuándo transcurrió su vida?
5. Siguiendo el esquema del de Cervantes, escribe tu propio autorretrato

TEXTO 5

Homenaje al amigo

Álvaro Mutis y yo habíamos hecho el pacto de no hablar en público el uno del otro, ni bien ni mal, como una vacuna contra la viruela de los elogios mutuos. Sin embargo, hace 10 años justos y en este mismo sitio, él violó aquel pacto de salubridad social, sólo porque no le gustó el peluquero que le recomendé. He esperado desde entonces una ocasión para comerme el plato frío de la venganza, y creo que no habrá otra más propicia que ésta. Álvaro contó entonces cómo nos había presentado Gonzalo Mallarino en la Cartagena idílica del 49. Ese encuentro parecía ser en verdad el primero, hasta una tarde de hace tres años o cuatro años, cuando le oí decir algo casual sobre Félix Mendelssohn. Fue una revelación que me transportó de golpe a mis años de universitario en la desierta salita de música de la Biblioteca Nacional de Bogotá, donde nos refugiábamos los que no teníamos los cinco centavos para estudiar en el café. Entre los escasos clientes del atardecer yo odiaba a uno de nariz heráldica y cejas de turco, con un cuerpo enorme y unos zapatos minúsculos como los de Buffalo Bill, que entraba sin falta a las cuatro de la tarde, y pedía que tocaran el concierto de violín de Mendelssohn. Tuvieron que pasar 40 años hasta aquella tarde en su casa de México, para reconocer de pronto la

voz estentórea, los pies de Niño Dios, las temblorosas manos incapaces de pasar una aguja por el ojo de un camello.

“Carajo”, le dije derrotado. “De modo que eras tú”.

Lo único que lamenté fue no poder cobrarle los resentimientos atrasados, porque ya habíamos digerido tanta música juntos, que no teníamos caminos de regreso. De modo que seguimos de amigos, muy a pesar del abismo insondable que se abre en el centro de su vasta cultura, y que ha de separarnos para siempre: su insensibilidad para el bolero.

Álvaro había sufrido ya los muchos riesgos de sus oficios raros e innumerables. A los 18 años, siendo locutor de la Radio Nacional, un marido celoso lo esperó armado en la esquina, porque creía haber detectado mensajes cifrados a su esposa en las presentaciones que él improvisaba en sus programas. En otra ocasión, durante un acto solemne en este mismo palacio presidencial, confundió y trastocó los nombres de los dos Lleras mayores. Más tarde, ya como especialista de relaciones públicas, se equivocó de película en una reunión de beneficencia, y en vez de un documental de niños huérfanos les proyectó a las buenas señoras de la sociedad una comedia pornográfica de monjas y soldados, enmascarada bajo un título inocente: *El cultivo del naranjo*. Fue también jefe de relaciones públicas de una empresa aérea que se acabó cuando se le cayó el último avión. El tiempo de Álvaro se le iba en identificar los cadáveres, para darles la noticia a las familias de las víctimas antes que a los periódicos. Los parientes desprevenidos abrían la puerta creyendo que era la felicidad, y con sólo reconocer la cara caían fulminados con un grito de dolor.

En otro empleo más grato había tenido que sacar de un hotel de Barranquilla el cadáver exquisito del hombre más rico del mundo. Lo bajó en posición vertical por el ascensor de servicio en un ataúd comprado de emergencia en la funeraria de la esquina. Al camarero que le preguntó quién iba dentro, le dijo: “El señor obispo”. En un restaurante de México, donde hablaba a gritos, un vecino de mesa trató de agredirlo, creyendo que en realidad era Walter Winche, el personaje de Los intocables que Álvaro doblaba para la televisión. Durante sus 23 años de vendedor de películas enlatadas para América Latina le dio 17 veces la vuelta al mundo sin cambiar el modo de ser.

Lo que más aprecié desde siempre es su generosidad de maestro de escuela, con una vocación feroz que nunca pudo ejercer por el maldito vicio del billar. Ningún escritor que yo conozca se ocupa tanto como él de los otros, y en especial de los más jóvenes. Los instiga a la poesía contra la voluntad de sus padres, los pervierte con libros secretos, los hipnotiza con su labia florida, y los echa a rodar por el mundo, convencidos de que es posible ser poeta sin morir en el intento.

Nadie se ha beneficiado más que yo de esa escasa virtud. Ya conté alguna vez que fue Álvaro quien me llevó mi primer ejemplar de *Pedro Páramo* y me dijo: “Ahí tiene, para que aprenda”. Nunca se imaginó en la que se había metido. Pues con la lectura de Juan Rulfo aprendí no sólo a escribir de otro modo, sino a tener siempre listo un cuento distinto para no contar el que estoy escribiendo. Mi víctima absoluta de ese sistema salvador ha sido Álvaro Mutis desde que escribí *Cien años de soledad*. Casi todas las noches fue a mi casa durante 18 meses para que le contara los capítulos terminados, y de ese modo captaba sus reacciones aunque no fuera el mismo cuento. Él los escuchaba con tanto entusiasmo, que seguía repitiéndolos por todas partes, corregidos y aumentados por él. Sus amigos me los contaban después tal como Álvaro se los contaba, y muchas veces me apropié de sus aportes. Terminado el primer borrador se lo mandé a su casa. Al día siguiente me llamó indignado: “Usted me ha hecho quedar como un perro con mis amigos”, me gritó. “Esta vaina no tiene nada que ver con lo que me había contado”.

Desde entonces ha sido el primer lector de mis originales. Sus juicios son tan crudos, pero también tan razonados, que por lo menos tres cuentos míos murieron en el cajón de la basura porque él tenía razón contra ellos. Yo mismo no podría decir qué tanto hay de él en casi todos mis libros, pero hay mucho.

Me preguntan a menudo cómo es que esta amistad ha podido prosperar en estos tiempos tan ruines. La respuesta es simple: Álvaro y yo nos vemos muy poco, y sólo para ser amigos. Aunque hemos vivido en México más de treinta años, y casi vecinos, es allí donde menos nos vemos. Cuando quiero verlo, o él quiere verme, nos llamamos antes por teléfono para estar seguros de que queremos vernos. Sólo una vez violé esta regla de amistad elemental, y Álvaro me dio entonces una prueba máxima de la clase de amigo que es capaz de ser.

Fue así: ahogado de tequila con un amigo muy querido, toqué a las cuatro de la madrugada en el apartamento donde Álvaro sobrellevaba su triste vida de soltero y a la orden. Sin explicación alguna, ante su mirada todavía embobecida por el sueño, descolgamos un precioso óleo de Botero, de un metro y veinte por un metro; nos lo llevamos sin explicaciones e hicimos con él lo que nos dio la gana. Álvaro no me ha dicho nunca una palabra sobre el asalto, ni movió un dedo para saber del cuadro, y yo he tenido que esperar hasta esta noche de sus primeros 70 años para expresarle mi remordimiento.

Otro buen sustento de esta amistad es que la mayoría de las veces en que hemos estado juntos ha sido viajando. Esto nos ha permitido ocuparnos de otros y de otras cosas la mayor parte del tiempo, y sólo ocuparnos el uno del otro cuando en realidad valía la pena. Para mí, las horas interminables de carreteras europeas han sido la universidad de artes y letras donde nunca estuve. De Barcelona a Aix-en-Provence aprendí más de trescientos kilómetros sobre los Cátaros y de los papas de Avignon. Así en Alejandría como en Florencia, en Nápoles como en Beirut, en Egipto como en París. Sin embargo, la enseñanza más enigmática de aquellos viajes frenéticos fue a través de la campiña belga, enrarecida por la bruma de octubre y el olor de caca humana de los barbechos recién abonados. Álvaro había manejado durante más de tres horas, aunque nadie lo crea, en absoluto silencio. De pronto dijo: “País de grandes ciclistas y cazadores”. Nunca nos explicó qué quiso decir, pero nos confesó que él lleva dentro un bobo gigantesco, peludo y babeante, que en sus momentos de descuido suelta frases como aquélla, aun en las visitas más propias y hasta en los palacios presidenciales, y tiene que mantenerlo a raya mientras escribe, porque se vuelve loco y se sacude y patalea por las ansias de corregirle los libros.

Con todo, los mejores recuerdos de esa escuela errante no han sido las clases sino los recreos. En París, esperando que las señoras acabaran de comprar, Álvaro se sentó en las gradas de una cafetería de moda, torció la cabeza hacia el cielo, puso los ojos en blanco, y extendió su trémula mano de mendigo. Un caballero impecable le dijo con la típica acidez francesa: “Es un descaro pedir limosna con semejante suéter de cashemir”. Pero le dio un franco. En menos de 15 minutos recogió cuarenta.

En Roma, en casa de Francesco Rossi, hipnotizó a Fellini, a Mónica Vitti, a Alida Valli, a Alberto Moravia, a la flor y nata del cine y de las letras italianas, y los mantuvo en vilo durante horas contándoles sus historias truculentas del Quindío en un italiano inventado por él, y sin una sola palabra de italiano. En un bar de Barcelona recitó un poema con la voz y el desaliento de Pablo Neruda, y alguien que había escuchado a Neruda en persona le pidió un autógrafo creyendo que era él.

Un verso suyo me había inquietado desde que lo leí: “Ahora que sé que nunca conoceré Estambul”. Un verso extraño en un monárquico insalvable, que nunca había dicho Estambul sino Bizancio, como no decía Leningrado sino San Petersburgo mucho antes de que la historia le diera la razón. No sé por qué tuve el presagio de que debíamos exorcizar aquel verso conociendo a Estambul. De modo que lo convencí de que nos fuéramos en un barco lento, como debe ser cuando uno desafía al destino. Sin embargo, no tuve un instante de sosiego

durante los tres días que estuvimos allí, asustado por el poder premonitorio de la poesía. Sólo hoy, cuando Álvaro es un anciano de 70 años y yo un niño de 66, me atrevo a decir que no lo hice por derrotar un verso, sino por contrariar a la muerte.

De todos modos, la única vez en que de veras me he creído a punto de morir, también estaba con Álvaro. Rodábamos a través de la Provenza luminosa, cuando un conductor demente se nos vino encima en sentido contrario. No me quedó otro recurso que dar un golpe de volante a la derecha sin tiempo para mirar a dónde íbamos a caer. Por un instante sentí la sensación fenomenal de que el volante no me obedecía en el vacío. Carmen y Mercedes, siempre en el asiento posterior, permanecieron sin aliento hasta que el automóvil se acostó como un niño en la cuneta de un viñedo primaveral. Lo único que recuerdo de aquel instante es la cara de Álvaro en el asiento de al lado, que me miraba un segundo antes de morir con un gesto de conmiseración que parecía decir: "¡Pero qué está haciendo este pendejo!".

Estos exabruptos de Álvaro nos sorprenden menos a quienes conocimos y padecimos a su madre, Carolina Jaramillo, una mujer hermosa y alucinada que no volvió a mirarse en un espejo desde los 20 años porque empezó a verse distinta de como se sentía. Siendo ya una abuela avanzada andaba en bicicleta y vestida de cazador, poniendo inyecciones gratis en las fincas de la Sabana. En Nueva York le pedí una noche que se quedara cuidando a mi hijo de 14 meses mientras íbamos al cine. Ella nos advirtió con toda seriedad que tuviéramos cuidado, porque en Manizales había hecho el mismo favor con un niño que no paraba de llorar, y tuvo que callarlo con un dulce de moras envenenadas. A pesar de eso se lo encomendamos otro día en los almacenes Maysis, y cuando regresamos la encontramos sola. Mientras los servicios de seguridad buscaban al niño, ella trató de consolarnos con la misma serenidad tenebrosa de su hijo: "No se preocupen. También Alvarito se me perdió en Bruselas cuando tenía siete años, y ahora vean lo bien que le va". Por supuesto que le iba bien, si era una versión culta y magnificada de ella, y conocido en medio planeta, no tanto por su poesía como por ser el hombre más simpático del mundo. Por donde quiera que pasaba iba dejando el rastro inolvidable de sus exageraciones frenéticas, de sus comilonas suicidas, de sus exabruptos geniales. Sólo quienes lo conocemos y lo queremos más sabemos que no son más que aspavientos para asustar a sus fantasmas.

Nadie puede imaginarse cuál es el altísimo precio que paga Álvaro Mutis por la desgracia de ser tan simpático. Lo he visto tendido en un sofá, en la penumbra de su estudio, con un guayabo de conciencia que no le envidiaría ninguno de sus felices auditores de la noche anterior. Por fortuna, esa soledad incurable es la otra madre a la que debe su inmensa sabiduría, su descomunal capacidad de lectura, su curiosidad infinita, y la hermosura quimérica y la desolación interminable de su poesía.

Lo he visto escondido del mundo en las sinfonías paquidérmicas de Bruckner como si fueran divertimentos de Scarlatti. Lo he visto en un rincón apartado de un jardín de Cuernavaca, durante unas largas vacaciones, fugitivo de la realidad por el bosque encantado de las obras completas de Balzac. Cada cierto tiempo, como quien va a ver una película de vaqueros, relee de una tirada toda *A la búsqueda del tiempo perdido*. Pues una buena condición para que lea un libro es que no tenga menos de 1.200 páginas. En la cárcel de México, adonde estuvo por un delito del que disfrutamos muchos escritores y artistas, y que sólo él pagó, permaneció los 16 meses que él considera los más felices de su vida.

Siempre pensé que la lentitud de su creación era causada por sus oficios tiránicos. Pensé además que estaba agravada por el desastre de su caligrafía, que parece hecha con pluma de ganso, y por el ganso mismo, y cuyos trazos de vampiro harían aullar de pavor a los mastines en la niebla de Transilvania. Él me dijo cuando se lo dije, hace muchos años, que tan pronto como se jubilara de sus galeras iba a ponerse al día con sus libros. Que haya sido así, y que haya saltado sin paracaídas de sus aviones eternos a la tierra firme de una gloria abundante y merecida, es uno de los grandes milagros de nuestras letras: ocho libros en seis años.

Basta leer una sola página de cualquiera de ellos para entenderlo todo: la obra completa de Álvaro Mutis, su vida misma, son las de un vidente que sabe a ciencia cierta que nunca volveremos a encontrar el paraíso perdido. Es decir: Maqroll no es sólo él, como con tanta facilidad se dice. Maqroll somos todos.

Quedémonos con esta azarosa conclusión, quienes hemos venido esta noche a cumplir con Álvaro estos 70 años de todos. Por primera vez sin falsos pudores, sin mentadas de madre por miedo de llorar, y sólo para decirle con todo el corazón, cuánto lo admiramos, carajo, y cuánto lo queremos.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, artículo publicado en
El País, 16 de diciembre de 2001

CUESTIONES

1. No hemos estudiado el artículo como uno de los géneros autobiográficos. ¿Por qué éste podría clasificarse entre ellos? ¿Podrían darse el mismo tipo de "contaminaciones" en la novela o en la poesía? Justifica la respuesta con ejemplos que conozcas.
2. Separa en el artículo lo biográfico de lo autobiográfico.
3. ¿Cuál es la excusa que pone García Márquez para escribir el artículo? ¿Qué razón le impedía hacerlo antes?
4. El artículo se organiza como una sucesión de anécdotas, pero gracias a ellas se va dibujando el retrato de Álvaro Mutis. Describe su personalidad.
5. El humor es un ingrediente básico de este artículo. ¿Se logra siempre de la misma manera? Señala y ejemplifica las diferentes maneras que tiene el autor de suscitar la risa.

TEXTO 6

Como debo desde hace ya muchos años respeto y obediencia al presbítero don Jerónimo Gratiniano, el que sea un desgraciado y un abusón es otra cosa, y además es su onomástica, ya se sabe, su santo, voy a contar lo del pajarito, Viriato, un trompeta de París con las plumas del pecho muy rizadas y de color amarillo tirando a naranja.

– ¿Puedo empezar?

– Cuando gustes

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Amén. No diré nunca dónde acaeció el lance que me piden que recuerde, antes perdería el cuerpo y condenaría el alma, si en Monterrubio de la Serena, o en don Benito, o en Villafranca de los Barros, o en Mérida, o aún más lejos, en Zaragoza, Huesca o Teruel, o en ninguna de estas poblaciones, así me muera partido por el rayo si no cumplo con lo que digo, ni tampoco hablaré de cuándo y en qué momento acaeció para no dar pistas a nadie, pero sí debo y quiero confesar, cosa que hago sin que nadie me empuje la voluntad ni me fuerce el entendimiento, que una vez caí en el feo pecado de la ingratitud según voy a contar ahora con tanta y tan firme atrición como propósito de la enmienda. En cierto trance, Modesto Quinteiro Prado y yo fuimos alojados en ciudad que, como digo, no se dice, en casa de las señoritas de Hurchillo, no se llamaban así, doña Secundina y doña Pudenciana, tampoco se llamaban así, doña Secun y doña Puden, virtuosas cuarentonas largas, pechugonas, culonas, reciamente encorsetadas y de tan buen ver como holgada posición que, como no tenían la menor duda de que estábamos salvando a la patria,

nos instalaron en la alcoba principal, a la que se accedía cruzando el comedor con su mesa para doce, su aparador, su chinero, su bodegón con manzanas y cerezas y su naturaleza muerta con liebres y perdices, y también el salón con su tresillo isabelino, su mesa ovalada de marquetería, su solemne y aparatoso espejo, su piano de media cola abierto, su mantón de Manila artísticamente desmayado sobre una rinconera chinesca, sus retratos familiares con marco de plata, nuestro buen padre, que en paz descanse, que fue capitán de caballería en la guerra de Cuba, lo condecoraron dos veces, nuestra buena madre, que en paz descanse, que murió del pénfigo[50] que le pegó el mayoral de nuestro cortijo La Alcornosilla, nuestro buen hermano Cristobalito (es nombre supuesto), que en paz descanse, que murió en la guerra de Melilla, nuestra buena hermana Salvadora (es nombre supuesto), que en paz descanse, que murió de parto, nuestro buen tío Francisco de Jerónimo (es nombre supuesto), que en paz descanse, le llamábamos tío Paco, que murió porque se cayó del tren… Había aún dos o tres fotos más y un canario en una jaula de latón brillante que representaba una pagoda.

– Se llama Viriato, soldadito, ji, ji, y está soltero como nosotras, ji, ji, ¡qué trinos, soldadito, qué trinos!

– Sí, señora…

– Señorita.

– Sí, señorita, ¡qué trinos!

A mí eso de que me llamasen soldadito no me gustaba demasiado porque era cabo pero, claro es, guardaba silencio por educación. Las dos hermanas, doña Secun y doña Puden, nos trataban a Modesto y a mí a cuerpo de rey; nos ponían jabón y toallas limpias todos los sábados, una para cada uno; nos vaciaban el orinal de aguas menores, las mayores las hacíamos en la corraliza porque a su retrete, ellas decían el cien, no fuimos invitados a entrar; nos llevaban el desayuno a la cama, un solemne lecho con su colcha de moaré a juego con las cortinas, que quizá hubiera servido de tálamo a varias generaciones, dos huevos pasados por agua, chocolate con churros y tejeringos, pan, mantequilla y dulce de membrillo; también nos traían a diario el *Hoy*, de ayer, el periódico de Badajoz. Yo me sentía muy feliz y recompensado, nunca supe de qué rara y buena acción podría recibir tamaña recompensa, y tanto pesó en mi ánimo la dicha que no pude aguantarla por más tiempo y una mañana, después del desayuno, le dije a mi conmilitón:

– Yo me voy, Modesto, porque no puedo más ni con mis remordimientos ni con tamaño deleite. ¡A estas dos mujeres me dan ganas de estrangularlas! Que Dios me perdone pero tengo que hacer verdaderos esfuerzos para no estrangularlas.

– Pero, hombre, ¡con lo buenas que son!

– A lo mejor por eso. ¿Tú qué haces?

– Bueno, ¿qué quieres que haga?, si tú te vas, yo también. ¡Aquí no voy a quedarme!

A mí empezó a dolerme la cabeza y rompieron a zumbarme los oídos, no veía turbio pero tampoco demasiado claro, el pulso se me aceleró y noté que me invadía una reconfortante y serenadora paz, quizá esa misma que sólo Dios concede a los grandes criminales. Modesto y yo nos vestimos muy sigilosamente y salimos casi sin respirar y con las botas en la mano para que no nos oyesen; al pasar por el salón yo me sentí como arrastrado por una fuerza irrefrenable, en aquel momento hubiera sido capaz de levantar un saco de diez arrobas con un dedo, me miré en el espejo y me encontré de una palidez cadavérica, con la frente más ancha que nunca y las orejas rojas como amapolas, me empezó a pinchar el lado del corazón como cuando le

[50] Nombre que se da a varias enfermedades caracterizadas por la formación de ampollas cutáneas llenas de una sustancia amarilla.

da a uno un infarto, vi perfectamente cómo las dos señoritas hacían calceta en su gabinete, lo vi a través de las paredes pero muy limpio y bien dibujado, calcetaban en silencio y como con resignación, entonces me dio la tos, se me fue la vista y estuve unos instantes sin ver, era como si tuviera los ojos en un túnel surcado por cien estrellas fugaces, hasta se olía la carbonilla del túnel, después me bajé los pantalones y les cagué el teclado del piano, no cagué normal sino medio descompuesto, ¡qué horror, imaginar a las dos señoritas despegando con su aguja de calcetar la mierda colada entre el do y el re y otras teclas! Rematé todo limpiándome el culo con el canario, que se quedó rebozado y pasmado sobre la tapicería de seda del sofá; bajé las escaleras de puntillas pero cerré la puerta de un gran portazo, de un golpe desconsiderado, estruendoso y descomunal, y al llegar a la calle salí corriendo y gritando, le pegué una patada a un cubo y después otra a un perro y no paré de correr hasta que se me fue la respiración. Yo sé bien que tan sólo por esto Dios Todopoderoso podría mandarme a arder en el infierno para toda la eternidad, pero pienso que quizá, en su misericordia infinita, se apiade de mí.

Me costó un gran esfuerzo decir lo que queda dicho y debe creérseme si juro que lo cuento no más que por penitencia. Alguien sabrá lo que pasa dentro de cada sesera pero para mí tengo que la química que bullía en la cabeza de Pascual Duarte al matar a la yegua y al Estirao y a la perrilla Chispa y a la madre y a don Jesús, no debía ser muy diferente a la de cualquier hijo de vecino al cagarle el teclado del piano a unas caritativas huéspedas y después limpiarse con un canario flauta.

Camilo José Cela, *Memorias, entendimientos y voluntades*,
de la edición por entregas en *Diario 16* (1992) págs.317-319

CUESTIONES

1. Resume el contenido del fragmento.
2. ¿Qué características del texto lo acercan a una confesión?
3. Hay tres pequeños diálogos en el texto. Identifica primero quién participa en ellos e intenta explicar después qué función cumple cada uno de ellos dentro de la narración.
4. ¿Cómo justifica el autor la acción que ha cometido? ¿Qué explicación puedes dar tú?
5. Describe a las dos mujeres teniendo en cuenta no sólo los rasgos que de ellas directamente se proporcionan, sino también su forma de hablar y sus posesiones.

TEXTO 7

París, jueves 15 de octubre de 1992

El sábado y el domingo, Topor[51] se encerró en su piso. Su padre murió el sábado. Supongo que no quería que nadie contemplara el espectáculo de su dolor. En ciertas oraciones antiguas de la mística judía, se comienza llamando a Dios “tú” y se termina la plegaria diciendo “él”.

* * *

Cuando su padre, en su espíritu, pasó a la eternidad de “él”, Topor pudo afrontar su propia vida. Creo que le entraron ganas de beber. “No hay alegría sin vino”, o algo parecido dice otra antigua oración. En España de-

[51] Roland Topor, escritor, pintor y cineasta de orientación surrealista. Perteneció con Arrabal al grupo “pánico”.

cimos "se bebe para olvidar". Al final del entierro nos reunimos sus amigos con él en *La Palette*. Las botellas de buen Burdeos desfilaban… alegremente. Le dije a Topor: "¡Qué bien nos has consolado hoy!" […]

* * *

La vida de Abraham Topor es un modelo de "triunfo vital". Cuando se retiró, se puso a pintar paisajes casi exclusivamente. Al principio, sus cuadros eran *naïf*. Poco a poco, los paisajes fueron cada vez más sorprendentes, bellos y misteriosos. Su hijo iba queriéndole más a medida de que iba colgando en las paredes de su piso los cuadros paternos. Al final de su larga vida de ochenta y nueve años (¡tan corta para los que le queríamos!), los cuadros poblaban la casa de Roland Topor (su hijo), la crítica apreciaba al fin su obra, y su arte alcanzaba el cénit. Murió rápida y "elegantemente"…, habiendo preparado en secreto los trámites engorrosos de su propio entierro. Para que, cinco días después de su muerte, su hijo, liberado del papeleo, pudiera estar presente en su entierro controlando su emoción.

* * *

La emoción de Topor era *por* su padre… y no delante de la muerte.

París, viernes 16 de octubre de 1992

[…] Me pregunta un periodista: "¿qué libro se llevaría usted a una isla desierta?". Estando en la cárcel, me autorizó la dirección a que me trajera Luce un solo libro. Estaba en el "período", tiempo que pasa el preso incomunicado, vigilado y analizado durante los primeros días, semanas, o meses de su encierro. Dije al funcionario, como una evidencia: "un diccionario de castellano". "¿Cuál?". "El mayor que me autoricen". Si no hubiera tenido la posibilidad de escribir (cosa que sucedía, y aún sucede, en presidios de países totalitarios), no hubiera elegido un diccionario, sino por ejemplo, *La Colección de las Maravillas de toda la Tierra habitada, clasificada por lugares*, que escribió Callimaques, uno de los primeros bibliotecarios de la Biblioteca de Alejandría […]

* * *

La Biblioteca de Alejandría cristaliza simbólicamente mi ilusión de conocimiento universal. Enternecedor fantasma que me lleva de la mano a la miseria de mi reducido saber. Tolomeo I, el rey, preguntó al fundador (o iniciador) de la biblioteca: "¿Cuántos miles de volúmenes contiene?" "Más de veinte –respondió Demetrios–, pero pronto contendrá quinientos mil". Me gustaría poder tener con Luce esa conversación. Entre nosotros dos, ¿quién es el rey y quién el bibliotecario? Tanto monta, monta tanto. Como ya tenemos los veinte mil, ¡qué pena no poder vivir rodeado de medio millón de libros! […]

París, sábado 17 de octubre de 1992

Con infinito retraso recibo una carta de Diego Bardón… Hace cerca de treinta años, este torero convertido al "pánico" recibió a su primer toro en la plaza de Madrid con una lechuga. Le sacó de la cárcel –donde ingresó por "perturbar" el orden público– la Sociedad Protectora de Animales inglesa. Se casa (se casó, supongo, ya) en una catedral con gran prosopopeya, y quiere (quería) que Topor y yo fuéramos sus padrinos. Se desprende de su invitación que quería una ceremonia espectacular, lujosa… y con ramos de locura.

FERNANDO ARRABAL, *La dudosa luz del día*,
Madrid, Espasa Calpe, 1994 (págs. 129-133)

CUESTIONES

1. Explica, ejemplificando con este texto, las características del diario.
2. ¿Crees que éste es un "diario íntimo" o que Arrabal pensaba en su publicación cuando lo escribía? Justifica tu respuesta.
3. ¿Qué pretende decir Arrabal con esa frase que, según cuenta, le dijo a Topor: "¡Qué bien nos has consolado hoy!"?
4. Señala las diferencias que encuentres entre este diario de Arrabal y el de Josep Pla que se cita más arriba.
5. Escribe durante una semana un diario.

TEXTO 8

El pueblo del miedo

Obviamente, lo primero que el viajero hace al llegar a Tolibia es preguntar por la casa de los duendes. Lo hace en el Tele-Club del pueblo, el bar que ocupa ahora el edificio de la escuela y al que el viajero entró buscando un café y se tuvo que conformar con otro vaso de leche (se ve que, desde La Braña, ha entrado ya en territorio lechero) y, al instante, comprueba que se hace en torno a él un gran silencio.

El viajero mira a su alrededor intentando adivinar en las miradas de los otros la razón de ese silencio, pero son ellos, los cuatro o cinco hombres que, entre jóvenes y viejos, están ahora en el Tele-Club del pueblo, los que le miran a él en círculo cerrado y en compacto y hermético silencio, como si acabara de dejar una bomba con la mecha encendida encima de la mesa.

El viajero, al principio, no comprende; luego, se asusta un poco (llega a pensar, incluso, que, al preguntar por la casa de los duendes, tal vez haya ofendido, sin saberlo, a todo el pueblo); y, al final, decide preguntarlo nuevamente y demostrar de ese modo que, si lo hace, es con toda la buena fe y con toda la ignorancia que en cualquier lugar del mundo se le exige al forastero.

– Aquí no hay duendes ni duendas –le dice en tono seco, pero respetuoso, uno de los más viejos.

El viajero, ante lo contundente de la respuesta, intenta desviar la conversación por otros más tranquilos derroteros: por la forma de vida en la montaña, por la despoblación, por el frío, por la nieve… Pero en seguida comprueba que es inútil todo intento. Desde el primer momento –o, mejor dicho, desde que preguntó por vez primera por la casa de los duendes–, una muralla de hielo (invisible, pero de hielo) se ha levantado entre él y los del pueblo.

El viajero, en vista de ello, y ante el temor de que sin saber por qué ni cómo pueda volver a ofenderlos, paga su vaso de leche, se despide con un gesto de los presentes y abandona el Tele-Club cada vez más intrigado por el extraño asunto de la casa de los duendes.

Aquella, la de la verja verde –le encaminan finalmente unos chiquillos a los que preguntó en voz baja ante el temor de que sus madres se ofendieran también si le oyeran.

Desconcertado, el viajero se queda mirando la casa indicada sin que, a primera vista, observe nada, aparte de la verja, que pueda distinguirla de las que la rodean. La casa de los duendes es un viejo caserón de piedra del más perfecto estilo montañés y ganadero, pero con sus pajares y sus cuadras convertidos ya, como

en tantas otras del pueblo, en simples dependencias y trasteros y con el antiguo portalón del carro sembrado de rosales y de hierba. Se advierte claramente que la casa ya sólo está habitada en el verano.

– ¿Y por qué la llaman de los duendes? –les pregunta a los niños el viajero.

– Ah, no sé –le dicen éstos con gesto indiferente sin interrumpir sus juegos–. Pregúnteselo a los dueños.

Los dueños son dos ancianos, el señor Pablo y la señora Teodora, que reciben al viajero con amabilidad, aunque con distanciamiento. El señor Pablo y la señora Teodora (o la señora Teodora y el señor Pablo, que tanto monta el orden de los dueños en la casa de los duendes) pasan aquí, en efecto, los dos meses del verano y bajan a León por el invierno. Por lo visto, y aun con duendes, en esta casa hace el mismo frío en invierno que en cualquiera otra del pueblo.

– ¿Y qué es esto de los duendes? –les pregunta el viajero, haciéndose el ingenuo, sin imaginar todavía lo que le espera.

Tendrá que volver a preguntarlo varias veces. El señor Pablo y la señora Teodora, en cuanto oyen la pregunta del viajero, se ponen en guardia de inmediato y su amabilidad se deshace al instante como por encantamiento. Aún sin perderla del todo –el señor Pablo y la señora Teodora son buena gente–, se limitan a mirarle fijamente, como si quisieran saber quién se esconde en realidad detrás de la pregunta del viajero, y a responderle:

– Esos son cuentos de la gente.

Pero está claro que algo hay detrás de los que el matrimonio llama cuentos de la gente. El silencio con el que su pregunta fue acogida en el Tele-Club del pueblo y las miradas de recelo con las que la señora Teodora y el señor Pablos ahora le observan convencen al viajero de inmediato de que algo extraño y misterioso hay detrás de lo que llaman con desprecio *cuentos de la gente* y que, evidentemente, ya no puede marcharse de Tolibia sin saber qué es eso de los duendes. Al final, después de mucho insistirles, y de prometerles, sobre todo, formalmente que no se reirá de lo que le cuenten (verdadera razón, junto con la del miedo, del silencio con el que su pregunta fue acogida en el Tele-Club del pueblo, según el *tío* Ezequiel le dirá luego), la señora Teodora, que es la dueña de la casa –el señor Pablo, su marido, como el propio Ezequiel, es nacido en Valdeteja–, accede, no sin ciertos miramientos y rodeos, a desvelarle al viajero el secreto de la casa de los duendes:

– Mire. Esto debió de ser –dice, bajando ya la voz desde el primer momento– a finales del siglo pasado o a principios de éste. Antes, en cualquier caso, de que yo naciera. Vivían entonces en esta casa mi tío Valiente, que era arriero, y mi tía Margarita, que, como no tenían hijos, nos recogieron a mí y a mis tres hermanas después con ellos. Bueno, pues un buen día, sin saber por qué ni cómo, empezaron a ocurrir cosas extrañas alrededor de ellos. Un día aparecían las vacas atadas de dos en dos en el mismo pesebre. Otro, amanecían en el pajar y tenía que acudir todo el pueblo para bajarlas de allí con ayuda de poleas y de cuerdas. Otro, encontraban el vino de los pellejos otra vez llenos. Y, así, constantemente. El caso es que empezó a cundir el miedo y la gente empezó a decir que en la casa del *tío* Valiente había duendes y empezaron a acudir de todos estos pueblos para verla. Hasta de León y de Madrid tengo oído que vinieron, y eso que no había ni coches todavía en aquella época. Se juntaban ahí y rezaban rosarios hasta el anochecer, pero nadie se atrevía a cruzar la puerta. El que lo intentó fue el sacerdote, pero apenas puedo pasar de ella. En cuanto empezó a subir por la escalera, con el hisopo en la mano y la estola puesta, empezaron a crujir todas las vigas y a oírse fuertes lamentos hasta que el cura, asustado, cayó rodando por la escalera. Entonces, mi tía Margarita, que estaba ya muerta de miedo y harta de que la gente viniera a ver su casa en procesión, con crucifijos y escapularios, desde todos los pueblos, fue a la iglesia y cogió una cruz bendita y entró ella sola en la casa mientras mi tío y toda la gente quedaban fuera. Al llegar a lo alto

de la escalera, mi tía gritó en voz alta: “Si eres cosa de Dios, preséntate. Si eres cosa del diablo, vete”. Entonces, según dicen, se oyó una voz profunda, como nacida de la tierra, que le dijo: “No temáis. Vosotros, los de la casa, no tengáis miedo. Soy el alma de un fraile que nací en esta casa y que morí en tierras lejanas y estoy penando desde entonces un grandísimo pecado que cometí a las puertas mismas de la muerte. Decidme misas y rezad por mí, que no encuentro el descanso eterno”. Luego, se oyó un enorme ruido, todas las vigas rechinaron como si hubiera un terremoto en el pueblo y se volvió a oír la misma voz, ahora ya como un lamento: “Adiós. Adiós, casa mía, para siempre”. Y se fue, en efecto, para siempre.

Mientras la señora Teodora hablaba, el viajero ha estado todo el rato observándola atentamente. La señora Teodora mueve las manos sin cesar, mira a su marido de reojo cada poco, trata de contener el miedo cuando su propio relato la lleva por los pasajes más tétricos. Su marido, mientras tanto, se limita a mirarla también atentamente, como si fuera ésta la primera vez que la oyera contar la historia de los duendes. Está claro que, aunque lo disimulen, los dueños de la casa, como los vecinos del pueblo, tienen miedo. Miedo a los duendes o a los fantasmas, o miedo a la risa escéptica de los forasteros, pero miedo.

Pero el viajero, aunque escéptico, se cuida mucho de reírse de ellos, porque, aparte del respeto que –por el mero hecho de serlo– sus dos amables anfitriones le merecen, en el fondo de su alma tiene algo de miedo.

– ¿Y no les da reparo vivir ahora en la casa en que ocurrió todo aquello? –les pregunta a los viejos, mirando con recelo hacia la puerta.

– Bueno. Y qué remedio –se encoge de hombros la señora Teodora, mirando también con miedo (al menos, al viajero así se lo parece) hacia la puerta.

– Además –interviene por primera vez el señor Pablo, que hasta el momento ha guardado un total silencio–, que nosotros vivimos ya en la parte nueva. La casa vieja –dice, señalando la parte del edificio que hay detrás justo de la espalda del viajero– es esa.

– ¿Y qué hay ahora en ella? –pregunta el viajero, volviéndose.

– Nada. Está exactamente igual que cuando lo de los duendes.

Obviamente, al viajero le falta tiempo para pedirles a los dueños que se la enseñen. La señora Teodora se resiste al principio, no tanto por temor a la incredulidad y a la posible risa del viajero, como en un principio piensa éste, como por el desorden que –según dice– impera en ella desde que quedó para trastero de la nueva. Al final, sin embargo, y como ocurriera antes con la historia de los duendes, pueden más su amabilidad y la insistencia del viajero que el rechazo que la pobre mujer tiene a andar removiendo los fantasmas de la casa y los objetos amontonados en el trastero.

– Bueno. Pero tenga cuidado –le dice– no se vaya a caer por la escalera.

Con la señora Teodora abriendo paso y el señor Pablo cerrando la pequeña comitiva en cuyo centro va el viajero, los tres entran en la casa y, por una vieja puerta, pasan de la parte nueva a la escalera que lleva a la cocina de la vieja. La misma por la que, según la dueña, cayó rodando el cura que vino a liberar la casa del hechizo de los duendes. La cocina, en efecto, está exactamente igual que en aquel tiempo: el fogón en el centro, sobre una piedra en el suelo, las cadenas de la olla colgando todavía de un clavo fijo en el techo y las vigas y las paredes ennegrecidas todavía por el humo y los recuerdos. No es extraño que aquí, en esta diminuta cocina sin ventanas, con las paredes negras y el resplandor del fuego reflejando sobre ellas las sombras de los presentes en las largas noches de invierno, se les aparecieran duendes y fantasmas y hasta ánimas en pena como la del fraile que murió en tierras lejanas y andaba desde entonces buscando por aquí el descanso eterno.

– ¿Y era cierto que aquí había nacido un fraile? –les pregunta el viajero a los dueños de la casa contemplando las maderas que crujieron, al decir de la señora, cuando se fue para siempre.

– Cierto, cierto. Un fraile que se fue de misionero a Filipinas o a Japón, no sé a dónde exactamente, y que le hicieron el funeral en vida porque se confundieron –le dice la señora, provocando el penúltimo escalofrío en el viajero.

El último se lo provoca bajando ya la escalera. El señor Pablo ha ido delante, a encender la luz de la puerta, y es entonces, al cerrar la de la cocina detrás de ellos, cuando la señora Teodora se vuelve de repente hacia el viajero y, mirándole fijamente, le confiesa:

– Mire. Yo sé perfectamente que usted no me cree. Y me da igual que me crea o no me crea. Pero le voy a decir una cosa: cuando yo tenía siete u ocho años, poco después de pasar lo de los duendes, estaba un día en la cama y de repente abrí los ojos y vi algo que nunca he vuelto a ver y que estoy segura que no fue ningún sueño: un animal extraño, como si fuera un tigre, pero con la cabeza de un perro, que me miraba desde la puerta. Entonces, llegó mi tía y me tapó rápidamente con las mantas mientras me decía que no tuviera miedo. Cuando volví a mirar, el animal ya no estaba, pero recuerdo que mi tía me cogió de la mano con fuerza y me hizo jurarle que no se lo contaría a nadie mientras ella viviera.

JULIO LLAMAZARES, *El río del olvido*,
Barcelona, Seix-Barral, 1990 págs. 151-156

CUESTIONES

1. Identifica en el texto las características propias de los libros de viaje.
2. ¿Qué narrador utiliza aquí Julio Llamazares? ¿Por qué no emplea la primera persona? ¿Qué efecto logra con ello?
3. Estudia la evolución que va experimentando la actitud del narrador ante la historia de miedo que le cuentan.
4. Resume la historia que cuenta la señora Teodora.
5. Narra, también en tercera persona, alguna anécdota que te haya ocurrido en algún viaje

TEXTO 9

A fines de mayo de 1955 llegó a Lima, para pasar unas semanas de vacaciones en casa del tío Lucho, Julia, una hermana menor de la tía Olga. Se había divorciado no hacía mucho de su marido boliviano, con quien había vivido algunos años en una hacienda del altiplano, y, luego de su separación, en La Paz, con una amiga cruceña.

Yo había conocido a Julia, en mi infancia cochabambina. Era amiga de mi mamá y venía con frecuencia a la casa de Ladislao Cabrera; una vez, me había prestado una romántica novela en dos tomos –*El árabe* y *El hijo del árabe*, de F.M.Hull– que me encantó. Recordaba la figura alta y agraciada de esa amiga a la que mi madre y mis tíos llamaban "la rotita" (porque, aunque boliviana de residencia, había nacido en Chile como la tía Olga) bailando muy animada en la fiesta de matrimonio del tío jorge y la tía Gaby, baile que yo y mis primas Nancy y Gladys espiamos desde una escalera hasta altas horas de la noche

El tío Lucho y la tía Olga vivían en un departamento de la avenida Armendáriz, en Miraflores, ya muy cerca de la Quebrada, y desde las ventanas de la sala, en el segundo piso, se divisaba el seminario de los jesuitas. Iba yo allí a almorzar o a comer muy a menudo y recuerdo haber caído por su casa, un mediodía, a la salida de la universidad, cuando Julia acababa de llegar y estaba aún desempacando. Reconocí su voz ronca y su risa fuerte, su esbelta silueta de largas piernas. Hizo algunas bromas al saludarme –"¡Cómo! ¿Tú eres el hijito de Dorita, ese chiquito llorón de Cochabamba?"–, me preguntó qué hacía y se sorprendió cuando el tío Lucho le contó que además de estudiante de letras y Derecho, escribía en los periódicos y hasta había ganado un premio literario. "¿Pero qué edad tienes ya?", "Diecinueve años". Ella tenía treinta y dos pero no los aparentaba pues se la veía joven y guapa. Al despedirnos, me dijo que si mis "pololas" (enamoradas) me dejaban libre, la acompañara al cine alguna noche. Y que, por supuesto, ella pagaría las entradas.

La verdad es que no tenía enamorada desde hacía buen tiempo. Salvo el platónico enamoramiento con Lea, en los últimos años mi vida había estado consagrada a escribir, leer, estudiar y hacer política.Y mi relación con las mujeres había sido amistosa o militante, no sentimental. No había vuelto a pisar un burdel, desde Piura, ni tenido aventura alguna. Y no creo que esa austeridad me pesara demasiado.

Estoy segurísimo, eso sí, por un episodio posterior, de que en ese primer encuentro no me enamoré de Julia ni pensé mucho en ella luego de despedirnos, ni, probablemente, después de las dos o tres veces siguientes que la vi, siempre en casa de los tíos Lucho y Olga. Una noche, luego de varias horas de una de esas reuniones conspiratorias que teníamos con frecuencia en casa de Luis Jaime Cisneros, al regresar a la quinta de la calle Porta, me encontré una nota del abuelo sobre mi cama: "Dice tu tío Lucho que eres un salvaje, que quedaste en ir al cine con Julita y no apareciste". En efecto, lo había olvidado por completo.

Corrí al día siguiente a una florería de la avenida Larco y le mandé a Julia un ramo de rosas rojas con una tarjeta que decía: "Rendidas excusas". Cuando fui a disculparme esa tarde, luego del trabajo donde el doctor Porras, Julia no me guardaba rencor y me hizo muchas bromas por haberle mandado rosas rojas.

Ese mismo día, o muy pronto, empezamos a ir al cine juntos, a la función de noche. […] Todas las veces teníamos discusiones porque yo no la dejaba pagar las entradas. Veíamos melodramas mexicanos, comedias americanas, de vaqueros y de gángsters. Conversábamos de muchas cosas y yo comencé a contarle que quería ser escritor y que, apenas pudiera, me iría a vivir a París. Ella ya no me trataba como a un chiquitín pero no se le pasaba por la cabeza, sin duda, que pudiera llegar a ser alguna vez algo más que su acompañante al cine las noches que tenía libres.

Porque, a poco de llegar, alrededor de Julia comenzaron a zumbar los moscones. Entre ellos, el tío Jorge. Se había separado de la tía Gaby, quien se marchó a Bolivia con sus dos hijos.[…] Pero la tía Olga, que en cuestiones de moral y buenas costumbres, era inflexible, vetó al tío Jorge de entrada, por casquivano y jaranista, y sometió a su hermana a un régimen de vigilancia que a Julia le hacía reírse a carcajadas […].

Como yo estaba siempre cayendo por su casa, y el tío Lucho y la tía Olga salían con frecuencia, me llevaban con ellos y las circunstancias me convertían en la pareja de Julita. El tío Lucho era aficionado a las carreras de caballos y fuimos algunas veces al hipódromo y el cumpleaños de la tía Olga, el 16 de junio, lo celebramos los cuatro, en el Grill del Bolívar, donde se podía cenar y bailar. En una de esas piezas que bailábamos, yo besé a Julia en la mejilla, y cuando ella apartó la cara para mirarme, la volví a besar, esta vez en los labios. No me dijo nada pero puso una expresión de estupor, como si hubiera visto a un aparecido. Más tarde, volviendo a Miraflores en el auto del tío Lucho, le cogí la mano en la oscuridad y no me la apartó.

Fui a verla al día siguiente –habíamos quedado en ir al cine– y la casualidad hizo que no hubiera nadie más en casa. Me recibió entre risueña e intrigada, mirándome como si yo no fuera yo y no hubiera podido

ocurrir que la besara. En la sala, me hizo una broma: “Ya no me atrevo a ofrecerte una Coca-Cola. ¿Quieres un whisky?”.

Le dije que estaba enamorado de ella y que le permitía todo, salvo que me tratara una sola vez más como a un niñito. Ella me dijo que había hecho muchas locuras en la vida, pero que ésta no la iba a hacer. ¡Y nada menos que con el sobrino de Lucho, con el hijo de Dorita! No era una corruptora de menores, pues. Entonces, nos besamos y fuimos a la función de noche del cine Barranco, a la última fila de la platea, donde seguimos besándonos de principio a fin de la película.

Comenzó un emocionante período de citas clandestinas, a distintas horas del día, en cafecitos del centro o en cines de barrio, donde hablábamos en susurros o permanecíamos largo rato en silencio, con las manos enlazadas y la permanente ansiedad de que apareciera de pronto alguien de la familia. La clandestinidad y el tener que fingir delante del tío Lucho y la tía Olga o los demás parientes daban a nuestro amor un condimento de riesgo y de aventura que a un incorregible sentimental como a mí se lo hacía más intenso.[…]

En Lima seguimos viéndonos a escondidas durante el día, en nerviosos cafecitos del centro, y yendo al cine por las noches. Pero Julia sospechaba que su hermana y su cuñado algo se olían, por la manera como la miraban, sobre todo cuando yo iba a buscarla para el cine. ¿O era todo eso paranoia nuestra, producto de la mala conciencia?

No, no lo era. Lo descubrí de manera casual, una noche en que se me ocurrió, de pronto, pasar por casa de los tíos Juan y Lala, en Diego Ferré. Desde la calle, vi la sala iluminada y, por los visillos, a la familia entera reunida. Todos los tíos y tías, menos mi mamá. Inmediatamente supuse que Julia y yo éramos la razón del conciliábulo. Entré en la casa y, al presentarme en la sala, cambiaron apresuradamente de conversación. Más tarde, la prima Nancy, muy asustada, me confirmó que sus papás se la habían comido a preguntas para que les dijera si “Marito y Julita se estaban enamorando”. Los espantaba que “el flaco” pudiera tener amores con una mujer divorciada y doce años mayor, y habían reunido a la tribu a ver qué hacían.

Anticipé en el acto lo que ocurriría. La tía Olga despacharía a su hermana a Bolivia e informarían a mis padres, para que me recordaran que era aún menor de edad. (La mayoría se alcanzaba entonces a los veintiún años) Esa misma noche fui a buscar a Julia, con el pretexto del cine, y le pedí que se casara conmigo.

Nos habíamos quedado paseando por los malecones de Miraflores, entre la Quebrada de Armendáriz y el Parque Salazar, a esa hora siempre desiertos. Al fondo del acantilado roncaba el mar y nosotros caminábamos muy despacio, en la noche húmeda, tomados de la mano, deteniéndonos a cada paso para besarnos. Julia me dijo primero todo lo esperable: que era una locura, que yo era un mocoso y ella una mujer hecha y derecha, que yo no había terminado la universidad ni empezado a vivir, que no tenía siquiera un trabajo serio ni dónde caerme muerto y que, en esas circunstancias, casarse conmigo era un disparate que ninguna mujer que tuviera un dedo de frente cometería. Pero que me quería y que si yo era tan loco, ella lo era también. Y que nos casáramos al tiro para que no nos separaran.

Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua. Memorias*,
Barcelona, Seix Barral, 1993. págs.323-328.

CUESTIONES

1. Resume brevemente la historia de amor del autor con su tía: ¿qué factores la favorecieron? ¿Cuáles la dificultaron?

2. Establece la estructura del texto: ¿cómo distribuye el autor su narración? ¿En qué partes la puedes dividir? ¿Para qué sirve cada parte?
3. Aparte del enamoramiento de su tía, ¿qué otros datos de la biografía de Vargas Llosa se pueden obtener del texto?
4. Analiza el tratamiento del tiempo en el fragmento.
5. Escribe, como si tú fueras el autor, una continuación de la historia de sus amores.

TEXTO 10

CÓMO DESCUBRIMOS LA PROVINCIA DE YUCATÁN

En ocho días del mes de febrero del año de mill y quinientos diez y siete salimos de la Habana, del puerto de Axaruco, que está en la banda del norte, y en doce días doblamos la punta de Santo Antón, que por otro nombre en la isla de Cuba se llama Tierra de los Guanahataveyes, que son unos indios como salvajes. Y doblada aquella punta y puestos en alta mar, navegamos a nuestra ventura hacia donde se pone el sol, sin saber bajos ni corrientes ni qué vientos suelen señorear en aquella altura, con gran riesgo de nuestras personas, porque en aquella sazón nos vino una tormenta que duró dos días con sus noches, y fue tal que estuvimos para nos perder; y desde que abonanzó, siguiendo nuestra navegación, pasados veinte e un días que habíamos salido del puerto, vimos tierra, de que nos alegramos y dimos muchas gracias a Dios por ello. La cual tierra jamás se había descubierto, ni se había tenido noticia de ella hasta entonces, y desde los navíos vimos un gran pueblo que, al parecer, estaría de la costa dos leguas, y viendo que era gran poblazón y no habíamos visto en la isla de Cuba ni en la Española pueblo tan grande, le pusimos por nombre el Gran Cairo. Y acordamos que con los dos navíos de menos porte se acercasen lo más que pudiesen a la costa, para ver si habría fondo para que pudiésemos anclar junto a tierra; y una mañana, que fueron cuatro de marzo, vimos venir diez canoas muy grandes, que se dicen piraguas, llenas de indios naturales de aquella poblazón, y venían a remo y vela. Son canoas hechas a manera de artesas, y son grandes y de maderos gruesos y cavados de arte que están huecos; y todas son de un madero, y hay muchas de ellas en que caben cuarenta indios.

Quiero volver a mi materia. Llegados los indios con las diez canoas cerca de nuestros navíos, con señas de paz que les hicimos, y llamándoles con las manos y capeando[52] para que nos viniesen a hablar, porque entonces no teníamos lenguas[53] que entendiesen la de Yucatán y mejicana, sin temor ninguno vinieron, y entraron en la nao capitana sobre treinta de ellos, y les dimos a cada uno un sartalejo[54] de cuentas verdes, y estuvieron mirando por un buen rato los navíos. Y el más principal dellos, que era cacique, dijo por señas que se quería tornar en sus canoas e irse a su pueblo; que para otro día volverían y traerían más canoas en que saltásemos en tierra. Y venían estos indios vestidos con camisetas de algodón como jaquetas[55], y cubiertas sus vergüenzas con unas mantas angostas, que entre ellos llaman masteles[56]; y tuvímoslos por hombres de más razón que a

[52] *Capear:* hacer señales.
[53] Intérpretes.
[54] Collares.
[55] Prendas de vestir en forma de sayos y abiertos por los lados.
[56] Taparrabos.

los indios de Cuba, porque andaban los de Cuba con las vergüenzas de fuera, excepto las mujeres, que traían hasta los muslos unas ropas de algodón que llaman naguas[57].

Volvamos a nuestro cuento. Otro día por la mañana volvió el mesmo cacique a nuestro navío y trujo doce canoas grandes, ya he dicho que se dicen piraguas, con indios remeros, y dijo por señas, con muy alegre cara y muestras de paz, que fuésemos a su pueblo y que nos darían comida y lo que hobiésemos menester, y que en aquellas sus canoas podíamos saltar en tierra; entonces estaba diciendo en su lengua: "cones cotoche, cones cotoche", que quiere decir: "andad acá, a mis casas." Por esta causa pusimos por nombre a aquella tierra Punta de Cotoche, y ansí está en las cartas de marear. Pues viendo nuestro capitán y todos los demás soldados los muchos halagos que nos hacía aquel cacique, fue acordado que sacásemos nuestros bateles[58] de los navíos y en el uno de los pequeños y en las doce canoas saltásemos en tierra, todos de una vez porque vimos la costa toda llena de indios que se habían juntado de aquella población; y ansí salimos todos de la primera barcada. Y cuando el cacique nos vio en tierra y que no íbamos a su pueblo, dijo otra vez por señas al capitán que fuésemos con él a sus casas, y tantas muestras de paz hacía que, tomando el capitán consejo para ello, acordóse por todos los demás soldados que con el mejor recaudo de armas que pudiésemos llevar fuésemos. Y llevamos quince ballestas y diez escopetas, y comenzamos a caminar por donde el cacique iba con otros muchos indios que le acompañaban. E yendo de esta manera, cerca de unos montes breñosos comenzó a dar voces el cacique para que saliesen a nosotros unos escuadrones de indios de guerra que tenía en celada para nos matar; y a las voces que dio, los escuadrones vinieron con gran furia y presteza y nos comenzaron a flechar de arte que de la primera rociada de flechas nos hirieron quince soldados; y traían armas de algodón[59] que les daba a las rodillas, y lanzas y rodelas[60], y arcos y flechas, y hondas y mucha piedra, y con sus penachos; y luego, tras las flechas, se vinieron a juntar con nosotros pie con pie, y con las lanzas a manteniente[61] nos hacían mucho mal. Mas quiso Dios que luego les hicimos huir, como conoscieron el buen cortar de nuestras espadas y de las ballestas y escopetas; por manera que quedaron muertos quince de ellos. Y un poco más adelante donde nos dieron aquella refriega estaba una placeta y tres casas de cal y canto[62], que eran cues[63] y adoratorios donde tenían muchos ídolos de barro, unos como caras de demonios, y otros como de mujeres, y otros de otras malas figuras, de manera que al parecer estaban haciendo sodomías los unos indios con los otros; y dentro, en las casas, tenían unas arquillas [...] de madera y en ellas otros ídolos, y unas patenillas de medio oro y lo más cobre, y unos pinjantes[64] y tres diademas y otras piecezuelas de pescadillos y ánades de la tierra; y todo de oro bajo. Y desque lo hobimos visto, ansí el oro como las casas de cal y canto, estábamos muy contentos porque habíamos descubierto tal tierra; porque en aquel tiempo no era descubierto el Perú ni aun se descubrió de ahí a veinte años. Y cuando estábamos batallando con los indios, el clérigo González, que iba con nosotros, se cargó de las arquillas e ídolos y oro, y lo llevó al navío. Y en aquellas escaramuzas prendimos dos indios, que después que se bautizaron se llamó el uno Julián y el otro Melchor, y entrambos eran trastabados[65] de los ojos. Y acabado aquel rebato[66] nos volvimos a los navíos y se-

[57] Especie de faldilla. La forma "enaguas" es posterior.
[58] Barcos pequeños, esquifes.
[59] *Armas de algodón*: protecciones de ese material para la lucha cuerpo a cuerpo.
[60] Escudos redondos y no muy grandes.
[61] *A manteniente:* golpes muy fuertes, de arriba abajo y con las dos manos.
[62] *Cal y canto:* obra firme de cal, arena y pedernales.
[63] Adoratorio de los ídolos.
[64] Las piezas, habitualmente joyas o piedras preciosas, que se prenden o se llevan colgando para adorno.
[65] Estrábicos.
[66] Acometimiento repentino que se hace al enemigo.

guimos la costa adelante descubriendo hacia do se pone el sol, y después de curados los heridos dimos velas. Y lo que más pasó adelante lo diré.

Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1632).
Barcelona, Círculo de lectores, 1991, págs. 58-62.

CUESTIONES

1. Bernal Díaz del Castillo es uno de los llamados “historiadores de indias”. ¿Por qué, además de una autobiografía, puede ser considerada su obra como un libro de Historia? Ejemplifica a partir del texto.
2. Algunas construcciones sintácticas, palabras y usos ortográficos del texto son del español del siglo XVI. Identifícalas y di cómo se emplearían hoy.
3. A partir de lo que se lee en el texto, ¿qué crees que fue lo que llevó a gente como Bernal Díaz a embarcarse e ir a la búsqueda de territorios inexplorados?
4. Estudia los nombres con que en el texto se bautizan los lugares que se descubren. Después, piensa en otros nombres geográficos de América latina que conozcas y dales una explicación.
5. Imagina el mismo episodio que narra Bernal Díaz narrado desde la perspectiva de uno de los indios.